



Moritz Csáky

**Ideologia operetei
și modernitatea
vieneză**

Un eseu de istorie a culturii

Moritz Csáky

**Ideologia operetei
și modernitatea vieneză**

Un eseu de istorie a culturii

Cuprins

Introducere	9
-------------------	---

Capitolul 1

Opereta vieneză – simbol al vidului de valori?	15
Despre istoria recentă a operetei	15
Opereta: un produs artistic „inferior”?	17
Rezerva față de muzica de divertisment	19
Opereta: purtător de cuvânt al mentalităților	22
Opereta: o „absurditate luată în serios”?	26
Opereta: „o imitație redusă la statutul de pură idioțenie”?	29

Capitolul 2

Opereta și societatea burgheză	33
Opereta ca teatru de divertisment prin definiție	33
Contextul socio-cultural al operetei	35
Opereta și populația urbană	37
„Ferice de cel ce uită...”	41

Capitolul 3

Opereta – o oglindă a societății și a politicii vremii	53
Originea socială a unui gen artistic	53
Eliminarea barierelor sociale	57
Critica socială și politică	60
Cenzura statală	63
Critica la adresa „patriei” și a naționalismului	64
Fațete ascunse ale operetei <i>Voievodul țiganilor</i>	66
O imagine realistă a țiganilor?	70
Limbajul criptat din <i>Văduva veselă</i>	75
Critica voalată a politicii timpului	78
Spațiu al memoriei culturale	84

Capitolul 4

Opereta vieneză și ironia	91
Ironia ca supapă pentru psihic	91
Sigmund Freud și umorul.....	93
Umorele evreiesc	94
<i>Travesti</i> -ul – o tradiție austriacă.....	96
Funcția umorului de creare a unei identități	98
Umorele obscene și cinic.....	100

Capitolul 5

Opereta vieneză și modernitatea	105
Vehicul popular al modernității?	105
Modernitatea și libertatea sexuală	108
Fragmentare și nervozitate	110
Modernitatea și diferențierea societății	112
Modernitatea și eterogenitatea etnic-culturală.....	116
„Modernitatea vieneză”	117
Opereta și „Jung Wien”	123
„Fii modern!”	125
„Intimitate tihnită” – o antiteză a modernității	128
Relevanța operetei la sfârșit de secol	131

Capitolul 6

Eterogenitatea regiunii central-europene	141
„... give and take of melodies ...”	141
Coerența paradoxală a unei regiuni	143
Pluralismul politic și cultural	146
Administrație și pluralism lingvistic	148
Limba și apartenența națională.....	151
Pluralitate și loialități politice	157
Spațiu existențial compozit	159
Eterogenitate culturală și identitate	161
Pluralitate și idee națională	164
Esența Austriei este periferia?	168
Bogăția de citate din muzică	173
Viena și evreii din Monarhie.....	174
Antisemitismul și excluderea exponenților alterității.....	178

Capitolul 7

Pluralitate – cultură – istorie	189
Relevanța pluralității regionale	189
Contextul cultural al „unei” istorii austriece	193
Justificare prin istoricitate	197
Imaginea reduționistă a istoriei.....	199
Tablou istoric totalizant.....	202
Cultura ca sistem complex	204
Trecutul ca „text”	207
Teoria unei istorii austriece	212

Capitolul 8

Pluralitate și „atelierul operetei” în modernitatea vieneză	219
Sistemul complex oglindit de operetă	219
Capelmaiștri itineranți	222
Plictisul.....	226
Multitudinea autorilor de operetă.....	230
Tehnica „instrumentării la comandă”	234
Reacția în fața febrilității.....	236

Capitolul 9

Încheiere	241
Instrumentarea operetei	241
Noile operete	243
Operete „triste”?	245
Opereta și identitatea culturală	246
Bibliografie	249
Postfață	269
Index.....	283

Introducere

„Ne întrebăm mereu ce reprezintă. Întotdeauna trebuie să spună, să povestească ceva ... Dacă am cere unui vals să istorisească o poveste, dacă ne-am întreba ce vrea cu adevărat să transmită și să illustreze, dacă am reproșa că nu are un sens precis și clar, toată lumea ar izbucni în râs. Un vals nu este totuși o nuvelă. De ce să aibă un vals nevoie de rațiune și de însemnătate etică? El este doar un ansamblu de sunete! El trebuie să alăture tonuri plăcute în mod armonios, astfel încât curgerea lor să mângâie urechea. Aceasta este menirea lui. Nu contează dacă ne-am putea imagina și altceva. Este foarte posibil. Se poate să trezească în noi gândul la dansul spiridușilor sau la zborul libelulelor, așadar visul poetic sau viața reală. Aceasta îi conferă, pe lângă savoarea muzicală, și o alta, nemuzicală. Dar nu îi va modifica valoarea muzicală, nu i-o va spori.”

Hermann Bahr¹

B.C.U. „M. EMINESCU” IAȘI

Propensiunea pentru istorie poate corespunde unui interes general pentru acest domeniu, dar poate fi interpretată și ca indiciu pentru o căutare mai aprofundată a unei orientări, într-un prezent ce se transformă din ce în ce mai repede. Stă mărturie numărul mare de lucrări cu care suntem copleșiți zilnic, dovadă a acestui exercițiu, începând de la memorii până la așa-zisele analize istorice științifice serioase. Toți cei care sunt interesați de trecut și care văd acest trecut nu doar ca pe ceva „monumental”, în sensul *Celei de-a doua considerații inoportune* a lui Friedrich Nietzsche „Despre folosul și neajunsurile istoriei pentru viață”, vor acorda uneori mai puțină importanță temelor tradiționale analizate de istoria politică clasică. Nu se vor lăsa fascinați doar de caracterul exemplar al figurilor și evenimentelor istorice și nici nu se vor lăsa copleșiți de abundența lor, nu vor aduna pe cât posibil toate datele și faptele, aranjându-le și păstrându-le „anticărește”, ci vor începe să se ocupe de istorie inclusiv în mod „critic”. Cu siguranță vor

acorda o atenție deosebită cu precădere acelor aspecte care ar părea neobișnuite pentru o privire „monumentală” sau „anticărească”, dar care și-au pus amprenta în chip durabil pe mental, pe împrejurările concrete ale vieții și pe acțiunile cotidiene ale persoanelor și grupurilor sociale din trecut, permițând astfel o mai bună înțelegere a trecutului decât cea oferită de evenimentele „mari”. Acestea au avut în mod cert urmări considerabile până în prezent, poate chiar au strămutat adeseori granițele politice peste capetele populației. Dar poate că la fel de importante sunt și tiparele vieții cotidiene, formele de interacțiune socială, inovațiile tehnice sau abilitățile culturale care s-au cristalizat în trecut, determinând mentalitatea anumitor pături sociale sau chiar a societății în întregul ei: „Pentru că suntem rezultatul generațiilor anterioare”, este de părere Nietzsche, „suntem și rezultatul rătăcirilor, pasiunilor și greșelilor, chiar al nelegiuirilor lor.”²

Scopul concret pe care îl urmăresc în acest eseu poate fi ilustrat prin câteva observații concise. Încercând să reconstituie trecutul mai ales pornind de la un fond bine conturat de izvoare scrise pe care îl au la dispoziție, acordând o importanță deosebită – nu întotdeauna nefondată – factorilor politici, sociali și economici, istoricii omit uneori tocmai acele segmente care au alcătuit conținutul propriu-zis al experiențelor cotidiene și al conștiinței culturale a oamenilor din epocile trecute, pentru care izvoarele clasice sunt mai puțin profitabile. Referințele la preocupările zilnice, așadar la procesul muncii în care erau angajați oamenii, țin de aceste segmente care reflectă conștiința societății. Munca era în general privită ca o necesitate, adesea ca o constrângere iritantă, pe care oamenii o acceptă pentru a câștiga bani, cu alte cuvinte, pentru a face față trebuințelor vieții de zi cu zi. Probabil de aceea, mai ales alte preocupări – cu predilecție din domeniile unde era permisă o anumită libertate de selecție, preocupări pe care oamenii și le alegeau singuri și cărora li se dedicau deci cu plăcere – erau în general mai simptomatice pentru modul lor de a gândi și de a simți, pentru reprobarea constrângerilor zilnice sau pentru dorința de a putea evada chiar și pentru câteva ore din acea realitate; cercetarea lor se vădește deci mai penetrantă decât descrierea muncii în sine sau decât reconstrucția istorică a marilor acțiuni de stat, despre a căror desfășurare de cele mai multe ori popu-

lația nu avea cunoștință. Astfel, modurile de divertisment dezvăluie mai mult despre interesele propriu-zise ale indivizilor și grupurilor sociale decât preocupările ce reglementau viața într-o manieră nu tocmai agreeabilă. Modul de relaxare și divertisment de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din jurul anului 1900 ne poate părea astăzi banal sau depășit. Nu mai regăsim nici un sens în spatele acestor activități și, de aceea căutăm inutil o semnificație mai profundă în anumite modalități de amuzament sau, metaforic, în fiecare vals, cum era de părere Hermann Bahr. Totuși, putem constata că unele dintre aceste forme de divertisment nu erau importante doar pentru contemporanii lor imediați, ci și pentru generațiile următoare, în consecință ele nu trebuie privite, evaluate, respectiv judecate sub aspect strict estetic sau private de o examinare istorică. Aici se înscriu unele dintre cele mai importante forme de divertisment, operele de la sfârșitul secolului, căzute poate pe bună dreptate în uitare, dar ale căror modele „clasice” erau mai interesante din punct de vedere muzical și tematic decât a considerat uneori critica de specialitate, și care sunt redescoperite astăzi de interpreți importanți precum Nikolaus Harnoncourt sau John Eliot Gardiner. Dacă ne gândim că opereta perioadei din jurul anului 1900 era una dintre cele mai iubite forme de divertisment pentru un larg segment al populației urbane, putem configura de aici modul de gândire al reprezentanților acestor pătri sociale. În plus, analizele detaliate permit detectarea unor mentalități care erau prezente nu doar în orașe, ci într-o întreagă regiune europeană, și care și-au păstrat rolul de amintire culturală chiar până în prezent. Atât în formele de expresie muzicală, cât și în conținuturile anumitor opere se fac resimțite corespondențe culturale care s-au dovedit caracteristice pentru mentalul individual și colectiv al perioadei în care au apărut, rămânând perceptibile într-un anumit sens până în prezent.

Sunt foarte conștient de caracterul deosebit de fragmentar al considerațiilor pe care doresc doar să le sugerez în acest eseu. Alături de valoarea sa de pur divertisment, bogăția de fațete ale operetei vieneze oferă posibilitatea de a atrage atenția asupra implicațiilor multiple ce țin de acest gen; aceste corelații devin vizibile doar prin proiectarea lor în contextul socio-cultural din care provenea opereta. Astfel se pot ilustra criteriile esențiale ale modernității vieneze, și în

același timp devine posibilă schițarea caracteristicilor unei culturi central-europene, respectiv austriece, dar și ale unei istorii austriece. Cu siguranță că unele dintre punctele de vedere discutate, la care am făcut doar referire în diferite contexte, invită la o descriere mai detaliată și mai fundamentată. Cei care așteaptă ponte de la expunerile mele o prezentare nouă, mai detaliată, a operetei vieneze vor fi la fel de dezamăgiți ca și cei care își doresc informații mai amănunțite despre contextul social și cultural al perioadei din jurul anului 1900. Nu mi-am propus să scriu aici o istorie a operetei, nici să ofer o privire de ansamblu asupra realităților cultural-istorice din primii ani ai începutului de secol. Dacă aș fi intenționat să răspund celor două cerințe, dimensiunile acestui studiu ar fi depășit cu mult cadrul actual. Rămân mai degrabă fidel considerațiilor lui Stefan Collini, care, nu cu mulți ani în urmă, îi sfătuisse pe „cercetătorii umaniști” să nu scrie mult, ci să se limiteze la aspectele esențiale dacă vor să fie citiți.³ Cu ajutorul unei analize poate mai puțin obișnuite a operetei vieneze de la turnanta secolelor, am purces la conturarea chestiunilor esențiale – nu doar prin încercarea de a reconstitui implicațiile sociale și culturale ale unuia dintre cele mai populare genuri de divertisment, ci încercând în același timp să arăt cum, prin proiectarea operetei în contextul ei social, politic și cultural mai larg, așadar prin „recontextualizarea” ei – pentru a putea formula unele concluzii pe baza elementelor mentalității care au determinat viața unei anumite regiuni europene.

Deși la baza acestui eseu stau cercetări pe care am avut ocazia să le public în ultimii ani⁴, configurarea considerațiilor din paginile următoare a fost generată de ample discuții. În primul rând mulțumesc soției și familiei mele. Nu în ultimul rând, mulțumirile mele se îndreaptă către colegii și mai ales către câțiva dintre studenții mei entuziaști. Ei au contribuit considerabil cu sugestii prețioase, cu nenumărate observații și cu o critică constructivă la conceperea și definitivarea acestui eseu de istorie a culturii.

Viena, decembrie 1995

Moritz Csáky

Note

- ¹ Hermann Bahr, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte* Bd. 2: 1890-1900, hg. von Moritz Csáky, bearbeitet von Helene Zand, Lottelis Moser, Lukas Mayerhofer; Wien 1996, 89 [1894 Skizzenbuch 1].
- ² Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in: Giorgio Colli,azzino Montinari (Hg.), *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe Bd. 1, München 1980, 270.
- ³ Stefan Collini, *Neue Leier, neue Dreier. Forschung in den Geisteswissenschaften*, in: Kursbuch 91 (März 1988) 2-9.
- ⁴ Cf. printre altele: *Die Wiener Operette. Bemerkungen zu ihrem sozial-kulturellen Kontext*, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Vom Neuwerden des Alten. Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters*. Studien zur Wertungsforschung 29, Wien-Graz 1995, 79-98. *Der soziale und kulturelle Kontext der Wiener Operette*, in: Ludwig Finscher, Albrecht Riethmüller (Hg.), *Johann Strauss. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen*, Darmstadt 1995, 28-65.

Capitolul 1

Opereta vieneză – simbol al vidului de valori?

Despre istoria recentă a operetei

Este uimitor faptul că opereta nu a făcut până astăzi obiectul unei analize științifice riguroase din punct de vedere muzicologic și social. Acest lucru este valabil în special pentru acel tip de operetă, așa-numita operetă vieneză, ce a luat naștere în cadrul fostei Monarhii habsburgice, cu toate că în ultimii ani cercetarea practică și teoretică a operetei a redevenit la modă. Un biograf al compozitorului Emmerich Kálmán enunțase emfatic în urmă cu mulți ani: „De mult au apus vremurile în care opereta nu era luată în serios, atribuindu-i-se o valoare artistică de rangul doi sau trei.”¹ În ciuda unui astfel de optimism afirmat public în legătură cu renașterea operetei, se pare că afirmația lui Erwin Rieger de acum șapte decenii nu și-a pierdut mai nimic din valabilitate și credibilitate: „Este ciudat faptul că s-au întreprins atât de rar analize serioase despre ceea ce reprezintă o apariție remarcabilă și semnificativă pentru tabloul cultural al secolului al XIX-lea. Pare cu atât mai ciudat cu cât a târât teatrul în cele mai adânci abisuri, iar cuvintele rostite de Émile Zola, în intransigența sa naturalistă, despre Offenbach, sunt încă valabile: « Opereta este un rău public. Ar trebui strangulată ca un animal dăunător »”².

Dacă facem abstracție de cele două monografii recent apărute ale lui Volker Klotz³, care încearcă să analizeze producerea și receptarea operetei mai ales dintr-un context al sociologiei muzicale și literare, trebuie să menționăm în special alte două studii: pe cel al americanului Richard Traubner⁴, care s-a aplecat asupra „istoriei operetei”, deși

într-un mod tradițional, dar temeinic documentat și cu relativ multe informații de fundal, și voluminoasa monografie a italianului Carlo Runti despre opereta vieneză, respectiv a Monarhiei habsburgice⁵. Runti are marele merit de a include, în afară de relatările de istorie locală vieneză, și spațiul cultural italian, neglijat până acum, de a oferi material statistic de comparație⁶ și de a se aventura, într-o anumită măsură, în analize muzicale. Traubner, în schimb, se limitează la o expunere istorică similară cu lucrările mai vechi ale lui Otto Keller⁷, Bernard Grun⁸ sau Franz Hadamowsky și Heinz Otte⁹, renunțând în mare măsură la analiza muzicală, pe care încă ne-o datorează muzicologii, și mai ales la perspectiva comparativă, ce ar fi legitimă pentru cercetarea unui fenomen atât de complex precum cel al operetei. Căci numai un sinopsis al numeroaselor fațete ale operetei, o comparație a paradigmelor de receptare, instituite de istorie, împreună cu includerea mediului socio-cultural, literar și politic ar putea să ofere ceea ce se așteaptă de la o istorie socială și culturală a operetei¹⁰. Abia recent au apărut două studii care se apropie de aceste deziderate și permit o nouă viziune asupra operetei. Este vorba despre lucrarea lui Michael Klügl despre operetă în general și o subtilă analiză a lui Stefan Frey¹¹ referitoare la Franz Lehár.

Așadar, dacă în ciuda câtorva încercări șovăitoare nu s-a conturat până în prezent nici o cercetare amplă și serioasă dedicată operetei vieneze, probabil că au existat anumite motive. Exceptând faptul că, în ceea ce privește analiza trecutului, s-a apelat doar de puțină vreme la acele fenomene culturale semnificative pentru viața cotidiană, deci și pentru conștiința, pentru mentalitățile multor păături sociale, se pot formula câteva ipoteze referitoare la întrebarea de ce mai ales opereta vieneză, acea variantă de succes a unui gen muzical care a entuziasmat la vremea lui mari părți din publicul Monarhiei habsburgice, nu a fost supusă unei analize critice. Provocarea unei asemenea inventarieri critice nu se poate compara cu tentativa unei simple reevaluări a speciei artistice, ce prezintă în sine diferențe atât de mari, încât o investigare a manierei de a compune și a tipurilor de operetă atât de deosebite între ele se dovedește dificilă. O reducere a întregii operete la domeniul divertismentului pur, al amuzamentului, cu asumarea etichetării ei doar în acest sens este de aceea mult mai facilă, cu toate că această rezervă

nu poate servi unei evaluări echitabile a diferitelor forme de expresie muzicală, a limbajului formelor, nici poziționării lor social-istorice. Astfel de verdicte generalizante se regăsesc încă la mulți muzicologi și istorici consacrați ai culturii.

Opereta: un produs artistic „inferior”?

Sociologul și muzicologul Theodor W. Adorno a avut toată viața o atitudine puternic ambivalentă față de tot ce a circumscris categoriei de „muzică facilă”. Verdictul său a avut mare greutate mai ales în domeniul muzicologiei ultimelor decenii. De aceea trebuie să acordăm obiecțiilor sale atenția cuvenită, dar în același timp este necesar să evităm ca analiza acestui gen să degenereze în simplă apologie; căci Adorno afirma pe bună dreptate: „Cum prostia mobilizează mereu o sagacitate surprinzătoare îndată ce trebuie apărat ceva de calitate proastă, purtătorii de cuvânt ai muzicii facile și-au dat osteneala să justifice estetic această standardizare, fenomenul primar de concretizare muzicală, caracterul pur comercial, și să estompeze diferența dintre produsele destinate marii mase a publicului și ceea ce constituie arta autentică.”¹² Este suficient oare să catalogăm pur și simplu opereta drept „muzică facilă”, proclamându-i inferioritatea, conform scrierii lui Adorno, și deci să nu ne mai ocupăm de ea? Fără îndoială că în muzică există și au existat dintotdeauna diferențe de calitate, la fel ca în teatru sau în alte sectoare artistice și culturale. Cu toate acestea se poate constata, din punctul de vedere al acceptării lor sociale, că tocmai produsele artistice incriminate ca fiind inferioare într-o anumită perioadă sau retroactiv s-au bucurat de o mare popularitate în unele straturi sociale, fiind prin urmare mai bine receptate decât așa-numita „artă elevată”. Dacă acest aspect este adevărat, atunci firește că și produsele artistice „inferioare” câștigă în relevanță pentru reconstrucția conștiinței culturale a regiunii, a spațiului existențial cultural al acelor pături ale populației care le consumau, indiferent de ponderea lor estetică. O comparație cu evaluarea produselor literare ar putea fi apropiată pentru această demonstrație.

Știm că, în ceea ce privește deprinderile de lectură ale unor segmente importante ale populației, literatura trivială avea de exemplu

o mult mai mare răspândire decât produsele literare „de înaltă clasă”. Dacă filologia se ocupă astăzi de respectivul gen nu înseamnă că trebuie să ștergem diferențele estetice: mai curând este vorba de poziționarea literar-sociologică a unui fenomen care pare să definească mai bine gustul, preferințele, năzuințele și, în fine, mentalitățile unor largi pături de cititori, decât de prospectarea exclusivă a așa-numitei literaturi de mare valoare. Tot aici se încadrează și analiza aceluia teatru muzical, anume a operetei, care a fost într-adevăr mai populară decât pandantul ei „serios”, opera. Comparând produsul muzical-teatral, opereta, cu un produs de literatură trivială, cu o carte, putem cita constatările istoricului francez Roger Chartier, conform căruia însușirea „textului” operetei este, analog cu un text literar, un procedeu deosebit de complex și intens. „Textele”, afirmă Chartier, „nu stau ... – în forma lor manuscrisă sau tipărită – ca în niște recipiente și nu se imprimă în cititor ca în ceara caldă. Pentru a înțelege lectura ca pe ceva concret trebuie să ținem cont că în fiecare proces de generare de sens – deci de interpretare – sunt implicate două tabere bine definite: cititorii cu competențe ce diferă în funcție de poziție și dispoziție, caracterizați prin practicile lor de lectură, și textele, a căror importanță depinde de ... aranjamentul lor discursiv și formal.”¹³ Geneza textului este un fenomen social, la fel ca și modul de însușire a textului de către cititor, cât și gradul de înțelegere a acestuia. Cazul din urmă depinde cu siguranță de contextul social și intelectual concret în care se situează receptorul. Desigur, se poate constata ulterior ce a citit sau cât a înțeles cititorul din coerența textului, când acesta se exprimă sau când este clar că textul a înregistrat aprobare sau respingere din partea cititorului sau a cititorilor cu un anumit orizont intelectual. Din aprobare se poate deduce că textul a fost într-adevăr receptat, putându-se concluziona că au fost abordate elemente care au trezit un ecou în mintea cititorului, că există coduri ce au putut fi deciptate pe baza contextului cultural al acestuia, că ele reflectă, în consecință, spațiul existențial al receptorului sau corespund acestui spațiu existențial.

Similar cu receptarea unui text literar banal se produce „receptarea” textului operetei. Din aprobarea pe care o înregistrau operetele în general, dar mai ales unele anume, se pot formula câteva supoziții

despre așa-numitul „cultural behaviour” al receptorilor lor. Fie și numai din această perspectivă a istoriei și teoriilor culturale, investigarea operetei nu este doar productivă, ci și îndreptățită: căci o cercetare amănunțită poate să confirme raporturi socio-culturale cunoscute și să deschidă noi perspective. Cum a fost posibil ca fenomenul operetei, mai ales cel al operetei vieneze, să fie evitat sau pur și simplu respins aprioric? Vom încerca să formulăm mai departe câteva ipoteze de lucru.

Rezerva față de muzica de divertisment

Numeroși muzicologi consideră că nu merită efortul să se ocupe de un produs muzical care, datorită tendinței sale pregnant orientate către receptare, așadar către succesul social, vehiculează un limbaj al formelor muzicale ce pare să aibă prea puține în comun cu cel al creațiilor muzicale serioase, cum erau compozițiile de operă din acele vremuri. În fața acestei rezerve, o cercetare analitică a muzicii de dans a lui Josef Lanner sau a dinastiei Strauss a fost până nu demult un fiasco, aceasta fiind clasificată – spre deosebire de dansurile lui Schubert – ca „muzică de divertisment” [U-Musik – prescurtare de la *Unterhaltungsmusik*, n.trad.] și nu ca muzică serioasă [E-Musik – prescurtare de la *ernste Musik*, n.trad.]. Desigur, diferențele care au dus la o dezvoltare autonomă a muzicii burgheze de dans din secolul al XIX-lea dovedesc mai degrabă integrarea ei socială decât valoarea ei estetică. Într-adevăr, după cum constata Norbert Linke, referindu-se la compozițiile de început ale lui Strauss, „îmboldul pentru producerea unei muzici aranjate și prezentate în acest mod ... depindea de cerințele momentului și de dorințele de comunicare ale unei clientele ce decidea în mod concret, căci era plăti-toare”¹⁴, și care, spre deosebire de alte standarde muzicale și creații componistice, aștepta permanent ceva actual, la modă, de divertisment, așadar o muzică pentru ocazii obișnuite. De aceea, „instanțele consacrate ale esteticii, ale criticii muzicale și ale teoriei muzicale” au eșuat și eșuează în mare parte până astăzi „vizavi de această evoluție care a dus la nașterea muzicii comerciale de dans și de divertisment...”¹⁵

Muzica de dans și de divertisment, catalogată începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea ca inferioară din punct de vedere calitativ,

a avut, încă de la începutul aceluiași secol, o conotație pozitivă păstrându-și până în zilele noastre aprecierea totală din partea multor pături sociale, tocmai pentru că a venit în întâmpinarea unei necesități generale. Însăși expresia „muzică de divertisment” a luat naștere în 1845 și a fost folosită pentru prima dată de Johann Strauss-tatăl, ce juca încă de pe atunci un rol notabil în crearea acestui gen de muzică. Atât muzica de dans compusă de membrii dinastiei Strauss, cât și operetele mai târzii, dedicate unui anume moment istoric, social sau cultural, satisfăceau necesitatea imediată de divertisment a spectatorilor. Era, de asemenea, nu doar în ceea ce privește subiectul, ci și limbajul formelor muzicale, un gen care coagula „banalitățile” cotidianului – reproș, de altminteri, adus mai târziu și muzicii lui Gustav Mahler. În plus, opereta viza permanent, ca și muzica de dans, modalitatea unei bune comercializări, realizabilă dacă se ținea cont de gustul receptorilor.¹⁶

În spatele acceptării operetei stătea întotdeauna „comercializarea” sa, așadar interesele financiare ale compozitorilor, libretiştilor, respectiv ale întregii „mașinării de producție” care trăia din punerea în scenă a operetelor. Theodor W. Adorno a atras atenția, din perspectiva economiei politice, asupra acestei legături dintre operete și intenția de a le comercializa, mai ales în cazul așa-ziselor operete de revistă, considerând că poate stabili o legătură directă între succesul operetelor și interesele din branșa modei: cauza pentru brusca demodare a operetei ar depinde de o scădere a cererii pentru anumite tipuri de vestimentație, fapt ce se reflectă, pe de altă parte, în schimbările sociale. „Este greu de găsit adevăratul motiv pentru dispariția operetei europene și a celei de revistă. O considerație sociologică generală ar putea indica cel puțin o direcție pentru posibile clarificări. Acele genuri muzicale erau într-o strânsă legătură cu sfera economică a circulației mărfurilor și, mai exact, cu sectorul confecțiilor textile. În reviste personajele nu apăreau totdeauna în articole vestimentare sumare, ci și în costumațiile vremii. Se spune că una dintre cele mai de succes operete de esență ungaro-vieneză, *Herbstmanöver* („Manevrele de toamnă”), care l-a făcut celebru pe Kálmán ar fi provenit direct din asocierea cu domeniul confecțiilor. Această relație se putea simți încă din epoca musicalurilor, în spectacole precum *Pins and Needles* sau *The Pajama Game*. Deoarece

trupa de actori, modul de producere și jargonul operetei fac trimitere la confecții, reiese că opereta anvizaja drept public ideal pe muncitorii din fabricile de confecții.” Pentru că, încă de la începuturile concentrării de capital și până la teroarea totalitară, sectorul confecțiilor și „alte profesii manufacturiere își pierduseră decisiv din relevanță, cel puțin în Europa ultimilor treizeci de ani, aceste specii ale așa-zisei inspirații facile s-au abătut întrucâtva de la fundamentul lor real. Acest lucru nu trebuie înțeles numai în sensul strict că respectiva pătură socială la care se făcea trimitere dispăruse, ci în sensul mai larg că, odată cu prăbușirea circulației mărfurilor, atât conținuturile spectacolelor, cât și stimulenții lor, se estompaseră; ele stârneau entuziasmul publicului atâta timp cât piața de desfacere servea drept exemplu pentru succesul inițiativelor individuale. Ontologia operetei ar fi echivalentă cu cea a confecțiilor.”¹⁷

Deși argumentația pătrunzătoare, uneori exagerată a lui Adorno poate fi cu greu acceptată în totalitate, opereta era, pe de o parte, o modalitate de deconectare și amuzament, iar pe de altă parte servea, desigur, adiacent, interesele economice, depinzând în permanență de dorințele publicului. Succesul epatant al operetei *Herbstmanöver* (1909), varianta germană a *Tatárjárás* (1908), cu siguranță nu s-a datorat unei costumații la modă, ci unei linii melodice inovatoare, unei instrumentații inspirate, unei distribuții reușite la premiera vieneză și, mai presus de toate, aluziilor critice la situația contemporană, precum larg răspândita critică la adresa armatei prin figura locotenentului voluntar Marosi.¹⁸ Publicul participa la actul componistic mai mult decât ar fi fost posibil pentru orice alt gen muzical care nu era conceput pentru „amuzament”, ci pentru „moralizare”, așadar pentru sălile de concert ale unei burghezii averse de cultură.

Faptul că evaluarea treptat depreciativă a operetei și a muzicii de divertisment în general a avut legătură și cu apariția și transmiterea unui canon burghez de valori muzicale, vehiculat încă din secolul al XIX-lea în școlile medii și superioare, este de o importanță secundară. Trebuie să ne amintim în acest context de exaltarea cu care Alma și Gustav Mahler au salutat muzica lui Lehár. Entuziasmul lor se limita la spațiul privat și se rușinau să și-l manifeste în public, după cum relatează Alma Mahler în *Amintiri despre Gustav Mahler*. Deși Gustav și Alma Mahler

frecventau rar spectacolele de teatru, ea notează: „Odată am fost la opereta *Văduva veselă*, care ne-a amuzat. Mahler și cu mine am dansat apoi acasă și am reconstituit valsul lui Lehár oarecum din memorie. Și într-adevăr s-a petrecut ceva hazliu. N-am reușit să găsim o semivoltă oricât de mult ne-am străduit. Eram atât de 'înflăcărați', încât nu ne-am putut abține să nu cumpărăm valsul. Am mers amândoi la librăria muzicală Doblinger. Mahler a început să discute cu directorul despre vânzarea operelor sale, iar eu frunzăream aparent neatentă printre partiturile de pian și potpuriul de la *Văduva veselă*, până când am găsit valsul și semivolta. Apoi m-am dus către el. Și-a luat repede rămas bun, apoi, pe stradă, i-am cântat fragmentul, ca să nu-l uit din nou.”¹⁹

Opereta, unul dintre cele mai răspândite moduri de divertisment ale publicului urban, nu era așadar considerată suficient de serioasă, ceea ce a împiedicat o analiză științifică amănunțită, care să urmărească criterii estetice. O asemenea evaluare corespundea acelor prejudecăți tipice pentru burghezia educată ce se manifestaseră deja în aprecierea ambivalentă a operetelor lui Offenbach de către contemporanii săi. Astfel, scriitorul Gustave Flaubert nota în *Dictionnaire des idées reçues*, apărut în anii '70 ai secolului al XIX-lea, care conținea însemnări spirituale pentru partea a doua, rămasă neterminată, a romanului său *Bouvard et Pécuchet*: „Offenbach. Când îi auzi numele, încrucișează două degete de la mâna dreaptă ca să nu te deochi. Foarte parizian, foarte la modă.”²⁰

Opereta: purtător de cuvânt al mentalităților

O analiză a operetei presupune cunoștințe muzicale, dar și literare, de istoria teatrului, de sociologia culturii și, nu în ultimul rând, de istorie contemporană, așadar cunoștințe despre evenimentele politice. Poate mai mult ca opera, opereta a fost un gen artistic specific unei burghezii urbane de mijloc, reprezentantul unei mentalități culturale și politice, purtătorul de cuvânt al opiniilor ori nostalgiilor anumitor păături sociale. De aceea nu este admisibil să studiem opereta exclusiv sau în principal dintr-o perspectivă muzicologică tradițională, „serioasă” și, mai ales, este necesar să includem diferite aspecte de conținut și metodologice

„străine de domeniu”, pentru a putea analiza panoramic genul operetei. Trebuie, aşadar, recurgând la toată atenţia necesară spre a ne feri de concluzii pripite, să înţelegem în primul rând ce urmăreau opereta şi autorii ei în articulările literare (librete), muzicale şi cum se integrau aceste intenţii în contextul literar-muzical concret, al cărui rezultat era de fapt. În al doilea rând, este vorba despre funcţia operetei, teatrul de divertisment *par excellence*, în contextul transformărilor social-economice tipice pentru sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea. În al treilea rând, trebuie investigate şi clarificate trăsăturile specifice ale operetei vieneze, iar în al patrulea rând este necesar să încercăm, printr-un procedeu invers, mai exact prin readucerea operetei în contextul său social-politic şi cultural, să facem mai bine înţeleasă conştiinţa socială şi individuală a timpului ei.

Acest procedeu – care se străduie să interpreteze un fenomen cultural, respectiv produse culturale, spre exemplu un tablou, o poezie sau o piesă muzicală, nu doar pe baza trăsăturilor sale interioare, aşadar nu numai din imanenţa lucrării, ci şi cu ajutorul întregului context social-cultural – se numeşte şi „recontextualizare”. Se presupune în primul rând că o operă de artă este parte a acelui „text” care reprezintă cultura ca un întreg. Dacă, într-o a doua etapă, percepem cultura ca un ansamblu de convingeri şi practici care determină şi reglementează un anume tip de convieţuire socială, atunci artei îi revine, în accepţia cea mai largă, o funcţie triplă: în primul rând este creată prin intermediul acelei convieţuiri sociale, exercită o funcţie de control în măsura în care transmite, propagă mecanismele prin care îşi stabileşte un context socio-cultural concret, o configuraţie culturală specifică: prin laudă, reproş sau prin scoaterea în evidenţă a modelelor ideale sau refutabile. În al doilea rând, opera de artă în sine este deja un produs al întregului cultural, deoarece trebuie să ofere o idee clară şi exactă numai prin intermediul anumitor „cuvinte”, coduri, care sunt împrumutate din contextul cultural. Dacă ar argumenta recurgând la coduri străine, ar rămâne în mare măsură neinteligibilă. De aceea, înţelegerea unui produs artistic poziţionat departe pe axa timpului este îngreunată pentru receptorii care se află într-un alt context cultural, ducând la numeroase interpretări eronate, lucru care poate fi evitat doar dacă încercăm să ne

conturăm o imagine asupra culturii ce ne este „străină” din punct de vedere temporal. În al treilea rând – prin faptul că încearcă să atace, să demaște public sau să corecteze, spre exemplu, întâmplări culturale reale, rutina, mecanismele de control în cadrul cărora este prins un individ sau o întreagă pătură socială, așadar ironizând, persiflând sau stigmatizând conduite individuale sau politice –, o operă de artă poate să schimbe, respectiv să îmbogățească ansamblul culturii, ce se dezvoltă permanent, dinamic.

Prin încercarea de a compara atât elementele muzicale ale fiecărei operete în parte, spre exemplu valsul, polca sau ceardașul, cu formele reale, comune, ale divertismentului muzical, cât și afirmațiile lor de conținut, de pildă aluziile la contexte existențiale ori la inconveniente politice sau sociale cu situațiile concrete din perioada (cunoscută din alte surse) de conturare a operetei, respectiv de a o situa într-un context socio-cultural mai mare, obținem un efect dublu: o comprehensiune mai amplă a operetei, a afirmațiilor ei muzicale și tematice, dar și confirmarea mentalităților generale, care erau determinante pentru perioada când a luat naștere opereta, cel puțin pentru producătorii și receptorii ei. Apariția și larga acceptare de atunci a operetei ar trebui explicate doar printr-un întreg context social și cultural, o examinare profundă a operetei ar putea să clarifice acele condiții socio-culturale și înțelegerea lor, contribuind astfel la o înțelegere mai profundă a mentalului socio-cultural colectiv sau individual din jurul anului 1900. Căci pe bună dreptate s-ar putea presupune că un compozitor sau un libretist știa să argumenteze utilizând coduri și conținuturi muzicale și lingvistice ale propriei sale perioade și nu altele; el se folosea de toate acele elemente și de „vocabule” ce proveneau din mediul său socio-cultural imediat sau mai îndepărtat, care aparțineau prin urmare instrumentarului cultural al timpului și spațiului său ambiental. Chiar și atunci, grație creativității sale, putea să depășească un cadru temporal socio-cultural restrâns. Și în acest caz recurgea în general la „vocabule” specifice pentru activitatea sa artistică, reușind astfel, oricât de diferite erau respectivele moduri de exprimare artistică, să aducă „spiritul timpului” în fața spectatorilor. Prin urmare, lucrările sale și interpretarea lor pot constitui

o sursă de acces mai autentică la mentalul socio-cultural tipic al timpului său.

Adorno, care, după cum am menționat deja, avea o atitudine sceptică, chiar de respingere față de „muzica facilă” și de operetă, afirmase pe bună dreptate: „Datorită simplității ei grosolane, producerea în serie, standardizată, a muzicii facile trebuie interpretată mai degrabă sociologic decât din perspectiva unei muzicalități interioare.”²¹ Opereta, acest *mixtum compositum* de muzică și text, este așadar foarte asemănătoare cu un produs literar, cu un roman sau cu o piesă de teatru, nefiind reprezentativă doar pentru producătorii ei, pentru libretiști și compozitori, care argumentau cu vocabularul timpului lor, ci în egală măsură pentru receptori, pentru ascultători și spectatori, la rândul lor deținători ai anumitor convingeri și obiective culturale, sociale, economice și politice. Astfel s-a putut constata, pe baza recunoașterii unei operete, a succesului acesteia, în afară de faptul că autorii ei s-au conformat *goût*-ului receptorilor, în plus această armonie mentală între producători și receptori lasă să se întrevadă o frântură ce era parte constitutivă a mediului cultural din acea perioadă, în care opereta își avea „sorgintea în cotidian”.

În perioada de după prăbușirea Monarhiei, receptarea practică a operetei vieneze a fost deci victima unei neînțelegeri parțial involuntare, parțial conștiente. Pe de o parte, într-o vreme a schimbărilor economice și sociale rapide, anecdotele mai multor operete, ce făceau referire la un anumit timp și o anumită societate, nu au mai fost înțelese, iar în conținuturile lor se vedeau doar istorisiri drăguțe, distractive, cu un *happy-end* ca de basm. Pe de altă parte, tocmai din cauza acestei neînțelegeri, au existat nenumărate încercări de a prezenta noi spectacole de operetă: așadar opereta ca specie artistică tipică pentru un timp trecut și un sistem socio-politic apus (Monarhia), care să fie pusă în scenă și interpretată muzical în consecință, adică nostalgic, denaturat, uneori ridicol. Această dublă neînțelegere avea să condamne nu atât opereta ca atare, cât mai degrabă cercetările dedicate genului.²²

Opereta: o „absurditate luată în serios”?

Finalmente au existat unele obiecții, chiar aversiuni împotriva operetei vieneze de după Offenbach, ce fuseseră propagate încă de contemporanii imediați, spre exemplu de Karl Kraus, influențând decisiv percepția generală asupra operetei până în zilele noastre. Astfel, atacurile lui Karl Kraus nu se îndreptau doar spre opereta vieneză ca atare, ci și împotriva unei stări permanent criticate de el ca fiind lipsită de valoare și de orientare, al cărei reprezentant tipic îl constituia genul operetei. Sentința lui Kraus nu este doar consecința propriei analize drastice a vremurilor sale, ea coincide și cu aprecierea mai multor contemporani din sectorul burgheziei educate, care nu puteau înțelege deplin anumite fenomene culturale ale timpului lor, nici gruparea „Jung Wien” („Tânăra Vienă”), nici modernitatea vieneză sau perioada „décadence”. Astfel, atacurile lui Karl Kraus, îndreptate preponderent spre operetele așa-numitei „epoci de argint”, vizau în realitate mentalitatea acelei noi păături urbane de mijloc, pentru care opereta putea fi considerată ca fiind reprezentativă: „...luarea în serios a absurdității de pe scenă corespunde în întregime concepției de viață a unei societăți care, ajunsă la rațiune abia la o vârstă înaintată, își dădea astfel prostia în vileag. Pentru a croi subiecte pe măsura neajunsurilor lor, este angajată o întreagă legiune de peticari netaleantați. Imboldul de a da viață burlescului muzical a creat ororile operetei de salon, care duc, pomind de la înălțimea *Liliacului* – sursa primă a răului – și trecând prin mediocritatea din *Balul operei*, la înjosirea spirituală din *Văduva veselă* ... Opereta vieneză s-a aliat cu spiritul petrecăreț, libertin și a renunțat la prinosul de fantezie oferit odinioară consumatorilor ei.”²³ Așadar, Kraus credea că întrevede în operetele din jurul anului 1900 confirmarea acelei decăderi a valorilor, acea ‘décadence’ pe care o condamnase cu obstinație în literatură, jurnalistică, în artele plastice sau în politică. „Stăm neputincioși în fața catastrofelor din cultură, iar când ne oferim răgazul unei priviri în urmă, după surmontarea ororilor și de teama repetării lor, vedem atunci cum s-a schimbat imaginea acestui oraș de când s-a predat în mâinile unor samsari ai spiritului.”²⁴

Această sentință a lui Karl Kraus, care puna pe același plan „declinul” social cu cel al unui gen artistic, era alimentată, în fond, de o reasumare conservatoare a valorilor culturale trecute, avându-l pe Offenbach ca punct de orientare, ca unitate de măsură pentru valoarea unică și necontestată a operetei, și de o doză corespunzătoare de pesimism cultural. Astfel, Kraus însuși sublinia relevanța factorului de timp pentru analiza unui anume context, explicabil astăzi prin sociologia cunoașterii, argumentație care nu și-a pierdut din relevanță nici pentru criticii ulterioari ai operetei. După cum reiese din următoarele expuneri, Theodor W. Adorno l-ar fi catalogat pe Kraus, cu privire la resentimentele acestuia față de modernitate, drept un „filistin al culturii”, dar i-a dat completă dreptate în ceea ce privește evaluarea „muzicii facile”, a operetei: „Dacă declinul citat cu predilecție de filistinii culturii împotriva modernității are o oarecare justificare”, este de părere Adorno, „atunci el este valabil în cazul muzicii facile. Aici este plauzibil și poate fi urmărit întocmai. La Offenbach se îmbină inventivitatea inepuizabilă și ambiguitățile, cu fantezia nuanțată, cu o abilitate în mânuirea textelor, a căror absurditate chibzuită a înflăcărat sentimentele lui Karl Kraus. La Johann Strauss, al cărui talent componistic probabil că îl depășea pe cel al lui Offenbach – cât este de genială tema valsului imperial deși a spulberat schema consacrată a valsului – se prefigurează apusul libretelor insipide, la fel ca și înclinația nesigură, instinctivă, către opera înzorzonată, căreia nu-i rezistase nici Offenbach cu zânele Rinului ... O culme a prostiei gonflate o reprezintă opereta *Friederike* după Goethe, de Lehár, cu ajustarea „Cântecului de mai”. Ce a venit în urma lui Offenbach și Strauss a destrămat repede moștenirea lor. După urmașii lor imediați, care păstrasera câte ceva din zilele bune, precum Lecocq, au venit pociturile îngrozitoare ale operetei din Viena, Budapesta sau Berlin. Rămâne o chestiune de gust dacă ne lăsăm mai oripilați de dulcegăria budapestană sau de brutalitatea lui *Puppchen*. Din șuvoiul murdar răsărea rareori câte ceva grațios, cum erau melodiile lui Leo Fall sau unele fantezii autentice ale lui Oscar Straus.”²⁵

Spre sfârșitul anilor '20 (1927/31), afirmațiile lui Kraus au fost reluate de Egon Friedell, în a sa *Istorie culturală a epocii moderne*, pe care le-a publicat la rândul lui în revista „Fackel”, fiind astfel

popularizate cu succes. Friedell, care asemenea lui Friedrich Nietzsche a văzut în *Carmen* „...chiar opereta ideală”²⁶, nu avea nimic bun de spus despre opereta vieneză. Ca și Karl Kraus, în cazul evaluării genului operetei, mai ales a operetei vieneze, și Friedell îl considera pe Jacques Offenbach etalonul unic – o părere valabilă parțial până astăzi, operetei vieneze imputându-i-se lipsa unui patos revoluționar din necunoașterea tradițiilor sociale și culturale specific austriece, cât și a intențiilor inițiale ale operetei pariziene. „Offenbach: muzică franceză, cu un spirit voltairian, liber, neastâmpărat, cu un mic rânjet sardonice, dar limpede, spiritual până la banalitate (– nu avea nevoie să disimuleze –), și fără senzualitatea bolnăvicioasă à la Mignard, ori blond-vieneză”, după cum notase Nietzsche în polemica sa cu Richard Wagner. Această perspectivă asupra operetei lui Offenbach a fost asociată ulterior în mod conștient cu o funcție socială revoluționară, eliberatoare, a operetei în general. Dacă am vrea să o evaluăm exclusiv pe baza unor criterii ce nu o definesc sau nu o definesc în esența ei, cu siguranță opereta vieneză n-ar putea fi apreciată la justa ei valoare, sau ar putea fi înțeleasă greșit. Friedell se înscria deja în acea tradiție care evalua opereta și muzica de divertisment în general raportându-le doar la Offenbach. Dovada o fac remarcile sale din *Istoria culturală a epocii moderne*, unde invita la o apreciere negativă a operetei vieneze: „Acest gen a atins culmile succesului pe pământ german cu *Liliacul*, care se bazează pe un text foarte bun și pe o multitudine de fantezii muzicale încântătoare, dar care, în schimb, este total lipsită de atmosferă și de ideologie, distanțându-se astfel foarte mult de Offenbach și de Nestroy: motivele sale nu provin (inclusiv din punct de vedere muzical) din același spațiu, melodiile încântătoare sunt doar niște stucaturi aurite. Acuza principală împotriva ei constă în faptul că este absolut domestică, neproblematică, nerevoluționară, totalmente opusă stilului lui Nestroy și al lui Offenbach, cu toate că a prosperat în sumbra perioadă de după Revoluția de la 1848, sub regimentul săbiilor napoleoniene: nici o presiune, fie că vine din stânga sau din dreapta, nu este mai dăunătoare artei ca temperatura călduță a liberalismului.”²⁷

Opereta: „o imitație redusă la statutul de pură idioțenie?”

Opereta vieneză constituia un indicator al lipsei de atmosferă, al ideologiei pierdute: acesta era motivul acuzațiilor formulate de scriitorul Hermann Broch, care, imediat după anul 1945, medita asupra cauzelor responsabile pentru apariția național-socialismului și care au dus la catastrofa celui de-al Doilea Război Mondial. Broch credea că a găsit explicația decăderii politice și morale a Europei în absența unui sistem de valori stabil și indispensabil, ce putea fi observată la Viena încă din jurul anului 1900, în perioada tinereții sale. Pentru Broch, opereta reprezenta, pe lângă artă și literatură în general, un exemplu semnificativ al faptului că Viena, spre deosebire de metropola pariziană, devenise încă de pe atunci un loc al „vidului de valori”: „Un oraș aflat într-un acut „vid de valori”, un oraș devenit muzeal nu mai are nimic esențial în comun cu un oraș [Parisul, n. aut.] aflat într-o mișcare furtunoasă a valorilor. Iar un popor devenit provincial are un alt caracter decât unul cosmopolit, de aceea trebuie să producă o altă formă artistică. Diferența este vizibilă mai ales în arta de sorginte populară. Comparând cele trei tipuri de operetă realizate de Offenbach, Sullivan și Johann Strauss, ultimului îi lipsește, în comparație cu ceilalți doi, orice tendință satirică: nota ironică, ce caracterizase scena populară vieneză în epoca ei clasică, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, (într-o formă romantică la Raimund, acidă la Nestroy), dispăruse fără urmă și nu rămăsese decât o imitație, redusă la statutul de pură idioțenie, a operei comice și a romantismului ei parțial amabil, parțial insipid. Ceea ce începuse să se răspândească era cinismul sec al amuzamentului simplu, așadar exclusiv decorativ, iar vehiculul adecvat al imoralității sale a fost geniul valsului lui Strauss ... Și așa a devenit forma de operetă instituită de Strauss un produs specific al vidului. Ca decorațiune a vidului, s-a dovedit a fi mult prea durabilă, iar succesul mondial de care s-a bucurat mai târziu poate fi considerat un avertisment fatidic împotriva prăbușirii întregii lumi într-un vid al valorilor ce era de neoprit.”²⁸ Așadar, poate fi văzută opereta ca expresia unei „apocalipse vesele”?

Desigur, dacă Broch căuta, printr-o retrospectivă metaistorică, să localizeze rădăcinile ideologico-filozofice ale crizei din perioada în

care trăia, indicând opereta vieneză ca simptom al acestei crize, o analiză științifică a operetei vieneze ar trebui să se bazeze mai puțin sau chiar deloc pe astfel de etaloane valorice. Cercetările ar trebui mai degrabă să urmărească în ce măsură opereta a fost forma de expresie a unei perioade anume, a unei conștiințe și a unui instrumentar social existent în mod concret și în ce măsură a fost reprezentativă pentru un „social-cultural behaviour” al unei societăți urbane care, la rândul ei, constituia unul din cei mai importanți promotori și receptori ai acestui gen artistic.

Câțiva ani după Broch, istoricul de artă și al culturii Arnold Hauser, care în tinerețe a făcut parte împreună cu filozoful Georg Lukács din „Sonntagskreis” („Cercul de duminică”), coagulând modernitatea de la Budapesta, și care mai târziu a împărtășit destinul de emigrant al lui Broch, a atras atenția tocmai asupra acestui context socio-cultural, în special dacă era raportat la opereta franceză din cel de-al Doilea Imperiu Francez: „Opereta este cel mai original și, în multe privințe, cel mai expresiv produs cultural al celui de-al Doilea Imperiu Francez ... Pe lângă tendințele conformiste, corespunzătoare gustului burghez simplu și pe lângă arta naturalistă cu caracter de opoziție, ea constituie o lume în sine – un spațiu de mijloc. Este mult mai încântătoare decât drama burgheză sau decât romanul modern, mai reprezentativă din punct de vedere social decât naturalismul și ca atare este singurul gen în care iau naștere creații artistice valoroase și în același timp populare, care se adresează mai multor clase sociale.”²⁹ Afirmția lui Siegfried Kracauer că opereta lui Offenbach, spre deosebire de pandantul ei vienez, ar urmări în mod conștient și aproape exclusiv o rațiune politică, este pe bună dreptate privită cu scepticism. Carl Dahlhaus este cel care îl exprimă răspicat: „Imaginea unui Offenbach ‘subversiv’, în a cărei muzică se simte forfota unei revoluții, este în orice caz, dacă nu o legendă, cel puțin o cruntă naivitate”.³⁰ Dar chiar dacă franchețea criticii politice și sociale din prototipul Offenbach ar dispărea din opereta vieneză, aceasta ar trebui să fie văzută ca expresie a „istoriei culturale” a ultimelor decenii ale Monarhiei habsburgice, la fel cum opereta lui Offenbach este definită de obicei ca un simptom al acelui *Deuxième Empire*, al Franței lui Napoleon al III-lea:

„Opereta [vineză]”, era de părere filozoful maghiar László Mátrai, „este cea mai timpurie și în același timp cea mai longevivă expresie a Austro-Ungarici, desigur, nu unica și evident nici cea mai semnificativă.”³¹

Note

- ¹ Rudolf Oesterreicher, *Emmerich Kálmán. Das Leben eines Operettenfürsten*, Wien 1988, 209.
- ² Erwin Rieger, *Offenbach und seine Wiener Schule*, Zürich–Leipzig–Wien 1920, 24.
- ³ Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*, München 1980, în special 185-252. Idem, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München–Zürich 1991.
- ⁴ Richard Traubner, *Operetta. A Theatrical History*, New York 1983.
- ⁵ Carlo Runti, *Sull'onda del Danubio blu. Essenza e storia dell'operetta viennese*, Trieste 1985.
- ⁶ De exemplu o privire de ansamblu asupra locurilor unde se desfășoară acțiunea, p. 221-227, despre parodiile după piese de teatru și opere, p. 228-238, despre premierele operetelor, cu mențiunea teatrelor, p. 242-246, despre operetele „americane”, p. 265 ș.a.m.d.
- ⁷ Otto Keller, *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Musik, Libretto, Darstellung*, Leipzig–Wien–New York 1926.
- ⁸ Bernard Grun, *Kulturgeschichte der Operette*, Berlin 1967.
- ⁹ Franz Hadamowsky, Heinz Otte, *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien 1947. Aici se face trimitere la două lucrări maghiare: Margit Gáspár, *A műsák nevelten gyermeke. A könnyűzenés színpad kétezer éve*, Budapest 1963; György Sándor Gál, Vilmos Somogyi, *Operettek könyve. Az operett regényes története*, Budapest 1976. Deosebit de util este un catalog de expoziție întocmit de Otto Brusatti și Wilhelm Deutschmann: *Fle Zi Wi Csá & Co. Die Wiener Operette*. 91. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1985.
- ¹⁰ Cf. și introducerea scilicet referitoare la operetă în: Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* = Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, Laaber 1980, 187-197. Primele informații despre operetta vineză în: Rudolf Flotzinger, Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs II: Vom Barock zur Gegenwart*, Graz–Wien–Köln 1979, 346-348 (G. Gruber).
- ¹¹ Michael Klögl, *Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette*, Laaber 1992. Stefan Frey, *Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik*, Tübingen 1995.
- ¹² Theodor W. Adorno, *Leichte Musik*, în: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt/M., 3. Aufl. 1980, 40.
- ¹³ Roger Chartier, *Die unvollendete Vergangenheit. Geschichte und die Macht der Weltauslegung*, Frankfurt/M. 1992, 20.
- ¹⁴ Norbert Linke, „Es mußte einem was einfallen”. *Untersuchungen zur kompositorischen Arbeitsweise der „Naturalisten”*, Tutzing 1992, 13.

- ¹⁵ *Ibidem*, 164; idem, *Musik erobert die Welt, oder: Wie die Wiener Familie Strauss die „Unterhaltungsmusik“ revolutionierte*, Wien 1987, 97-106, 155.
- ¹⁶ Norbert Linke, „Es mußte einem was einfallen“..., 36.
- ¹⁷ Theodor W. Adorno, *Leichte Muse*, în: *Einleitung in die Musiksoziologie...*, 37-38.
- ¹⁸ Julius Bistrón, *Emmerich Kálmán*, Leipzig-Wien-New York 1932, p. 128. Kálmán a conceput *Manevrele de toamnă* la Kroisbach, în apropiere de Graz. *Ibidem*, 103.
- ¹⁹ Alma Mahler, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, hg. von Donald Mitchell, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1980, 148.
- ²⁰ Gustave Flaubert, *Wörterbuch der Gemeinplätze*. Traducere din franceză de Monika Petzenhauer și Cornelia Langendorf, Frankfurt/M. 1991, 121.
- ²¹ Theodor W. Adorno, *Leichte Musik*, în: *Einleitung in die Musiksoziologie...*, 44.
- ²² Încă din anul 1921 scriitorul maghiar Dezső Kosztolányi atrăgea atenția asupra acestui aspect și afirma referitor la operetele contemporane că în prezent există doar „operete triste”. Cf. Dezső Kosztolányi, *Az új operett*, în: idem, *Színházi esték*, Bd. 2, Budapest 1978, 752-754 (=Színházi élet 6. 2. 1921).
- ²³ Karl Kraus, *Grimassen über Kultur und Bühne*, în: *Die Fackel* 10. Jahr, Nr. 270-71 (19. Jänner 1909), 1-18, citat p. 12.
- ²⁴ *Ibidem*, 17. Kraus deplânge mai ales pierderea acelei calități pe care o avea opereta lui Offenbach și dă mereu ca exemplu pentru opereta de salon sau cea tipică perioadei Décadence *Văduva veselă* de Franz Lehár. Cf. Karl Kraus, *Ernst ist das Leben, heiter war die Operette*, în: *Die Fackel* 12. Jahr, Nr. 313-314, 31. Dezember 1910, 13-16, Cf. și Georg Knepler, *Karl Kraus liest Offenbach. Erinnerungen, Kommentare, Dokumentation*, Berlin 1984.
- ²⁵ Theodor W. Adorno, *Leichte Musik*, în: *Einleitung in die Musiksoziologie...*, 36-37.
- ²⁶ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. Giorgio Colli,azzino Montinari, Bd. 12: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, München 1980, 344.
- ²⁷ Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, München, f.a., 1319.
- ²⁸ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit* [1947/48], în: Hermann Broch, *Schriften zur Literatur* Bd. 1. Kritik, Frankfurt/M. 1975 (= st 246), 152-153; cf. aici și expunerile lui Theodor W. Adorno despre „muzica facilă”, în: idem, *Einleitung in die Musiksoziologie...*, 35-54. La fel ca Broch, Adorno vorbește despre „idioțenia muzicii facile ce descindea din opereta de după Johann Strauss” (48).
- ²⁹ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1967, 853.
- ³⁰ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, 189. Cf. și Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Frankfurt/M. 1980.
- ³¹ „Az operett a legkorábban létrejött és legtovább fennmaradó közös kulturális jelenség Ausztriában és Magyarországon, de korántsem az egyetlen, és nyilván nem a legjelentősebb.” László Mátrai, *Alapját vesztett felépítmény*, Budapest 1976, 99-100. Cf. și analiza ingenioasă a lui Péter Hanák, *The Cultural Role of the Vienna-Budapest Operetta*, în: *Budapest and New York. Studies in Metropolitan Transformation: 1870-1930*, ed. by Thomas Bender and Carl E. Schorske, New York 1994, 209-223.

Capitolul 2

Opereta și societatea burgheză

Opereta ca teatru de divertisment prin definiție

Dacă vrem să acordăm operetei vieneze statutul de fenomen cultural tipic pentru statul multinațional în declin, nu ar trebui să o analizăm prin prisma ideilor preconcepute, a disciplinelor academice, cu instrumentarul și catalogul lor de criterii științifice preexistente, deoarece libreturile ei reprezintă atât de puțin o literatură „bună”, în aceeași măsură în care nici factura ei muzicală nu poate fi constrânsă în corsetul unui tipar normativ împrumutat de la așa-numita muzică serioasă. O abordare istorico-culturală a operetei ar trebui să aibă în vedere tocmai ceea ce vedeau în ea contemporanii ei, și anume că era una dintre cele mai importante forme de divertisment a timpului. Unii compozitori de operetă au știut să se folosească de această realitate când au urmărit în mod conștient să scoată profit din produsele lor, să-și proiecteze lucrările nu atât sub aspectul unei „perfecțiuni artistice”, cât să le făurească după gusturile publicului, astfel încât această întreprindere să le aducă mulți bani. Creșterea bruscă a numărului operetelor avea legătură cu comercializarea lor, ceea ce era, indiscutabil, de cele mai multe ori în defavoarea calității. Încă de la începutul secolului al XX-lea s-a dezvoltat o „industrie a operetei”, ce poate fi comparată cu producția ulterioară de filme și musicaluri, mai puțin orientată spre calitate și mai mult spre profit, venind în același timp în întâmpinarea nevoii de divertisment a publicului.

Nu doar la Viena, ci și în alte centre urbane ale Monarhiei comparabile cu Viena, situația era similară. În jurul anului 1900, de exemplu, 70-80% din piesele de teatru jucate la Budapesta erau piese de divertisment: nu era vorba nici de tragedii, nici de comedii, ci de piese

cu acțiunea amplasată de regulă în „cercurile mai bune”, care prezentau pe scenă ascensiunea de la sărac la bogat, de la burghez la nobil („schimbarea de statut”), știind să compenseze cu un *happy-end* posibilul regres spre clasele sociale inferioare.¹ În general, erau îndrăgite acele toposuri care se aflau într-o strânsă legătură cu pătura de mijloc a societății și cu dorința de ascensiune pe scara socială a noilor clase din care provenea publicul urban de teatru al acelor decenii. Printre cei mai importanți creatori ai acestui gen de teatru din Ungaria se numărau și scriitori care își încercaseră norocul deopotrivă ca libretiști de operetă, precum Jenő Rákosi, Sándor Bródy, Ferenc Herczeg, Jenő Heltai – vărul lui Theodor Herzl –, Dezső Szomory sau Franz (Ferenc) Molnár. Piese lor tratau în special teme corespunzătoare gusturilor, dorințelor și nostalgiilor acestei clase sociale, reflectând problemele, grijile și nevoile lor cotidiene și transpunând totodată aspectele menționate într-un registru vesel, amuzant, comic, chiar satiric-sarcastic.

De aici aș enunța cel puțin două concluzii pentru o evaluare cultural-istorică a fenomenului operetei. Prima ar putea fi formulată astfel: pe cât de puțin se poate înțelege și interpreta specia „literaturii de divertisment” fără a lua în considerație contextul sociologic al cunoașterii specific acesteia, tot atât de puțin poate fi apreciat și interpretat corespunzător pandantul ei muzical, opereta, teatrul de divertisment prin definiție, fără contextul ei socio-cultural. În cazul teatrului vienez de suburbie, a pieselor populare, la Ferdinand Raimund și Johann Nestroy sau la „népszinmű” (piese populare) din Ungaria, trebuie ținut cont de faptul că această literatură nu poate fi măsurată cu un „clasicism” prejudiciat de componenta temporală, și, în plus, reflectarea mediului din care provine are o importanță crucială pentru interpretarea ei. Faptul este deopotrivă valabil pentru teatrul de divertisment și pentru opereta sfârșitului de secol. Locul unde a luat naștere acest teatru de divertisment au fost orașele, iar istoria apariției operetei „vieneze” este strâns legată de mediul social urban vienez, respectiv austro-ungar, așadar investigarea ei științifică trebuie să aibă în vedere aceste condiții specifice, socio-economice și socio-culturale. Aș dori să reformulez aici a doua concluzie prin descrierea funcției retrospective a fenomenelor culturale. De fiecare dată când ne ocupăm de trecut, observăm cât de

fragmentat sunt transmise izvoarele și rămășițele acestuia, chiar și în cazul unui corpus documentar excepțional. Prin urmare, istoricul obișnuiește să reconstruiască elementele care îi stau la dispoziție, mărturiile acestui trecut, cu ajutorul considerațiilor teoretice generale și cu stadiul informațional și de cunoaștere a timpului său. Totodată, firește că el este permanent expus pericolului de a folosi reprezentările proprii și pe cele ale prezentului ca unitate de referință pentru trecutul analizat și de a interpreta subiectiv faptele în sine sau conexiunile dintre ele, care din cauza absenței dovezilor nu pot fi examinate concludent sau logic. În consecință, el încearcă să ajungă la rezultate cât se poate de sigure prin comparații și prin strădania de a aduna cât mai multe fapte „succesive”, de exemplu prin culegeri de date statistice, deci prin filtrarea faptelor repetabile, pentru a le asambla într-un sistem care să se apropie pe cât posibil de cel al trecutului. Și reconstrucția fenomenului operetei se concentrează în mare măsură pe contextul cunoașterii din perioada în care trăiește istoricul, iar perspectiva din care el analizează fenomenul reflectă cu predilecție orizontul de analiză al perioadei sale și nu al acelui timp trecut.

Contextul socio-cultural al operetei

Această metodă, folosită mai ales de reprezentanții școlii franceze de la „Annales”, ce a condus la noi abordări și rezultate privind trecutul, este completată astăzi de antropologia culturală. Punctul de plecare rezidă în experiențele etnologiei, care se ocupă cu fenomene străine, inexplicabile pentru europeni, percepute inițial ca fiind de altă natură și pentru a căror încadrare în contextul lor primordial, supraordonat, este necesar ca întâmplările, mărturiile și rămășițele culturale ale propriului trecut să nu fie privite utilizând criteriile prezentului, ci să fie percepute mai întâi ca „străine” și analizate ca atare. Prin urmare, conținutul unui document istoric sau al unui fenomen cultural din trecut nu trebuie încadrat de la început într-un lanț causal cunoscut. Acest conținut, acest fenomen trebuie mai întâi privit în sine, în mod individual, pentru ca de-abia apoi să se reconstruiască din el un context concret, care ne-ar scăpa dacă am încadra un asemenea fenomen într-un sistem „cunoscut”. Metoda

schităată are puncte de tangență cu cea pe care am numit-o „recontextualizare”. Astfel se va putea stabili, în mod uimitor, că textele ce sunt uneori etichetate inițial drept univoce – de exemplu un tratat politic sau un testament – înglobează, pe lângă afirmațiile primare, de conținut, așadar intenționale, și elemente care vorbesc despre spațiul existențial, despre mentalul anumitor indivizi sau pături sociale ale unei perioade, mai mult decât o fac mărturiile ce au fost redactate cu gândul de a descrie nemijlocit acest spațiu existențial. Investigarea operetei ca fenomen cultural nu ar trebui să se cantoneze doar la analiza ei ca gen muzical-teatral. Mai degrabă „recontextualizarea” ei ar putea contribui la deschiderea de noi perspective asupra mentalului social, politic și cultural, atât al unei perioade trecute, cât și al celei prezente.

În cadrul eforturilor de a prezenta preferințele intelectuale și lumea vieneză cu tot ce însemna ea în fața publicului american imediat după Primul Război Mondial, Hugo von Hofmannstahl a atras atenția aproape întâmplător asupra acestui cadru socio-cultural al operetei, pe care l-a pus constant în legătură cu conjunctura socială a spațiului vienez. În „Prima scrisoare vieneză”, în care vorbește despre diferențele esențiale dintre germana vieneză, respectiv austriacă, și cea vorbită în spațiul german, menționează și opereta: „Lafcadio Hearn a caracterizat drept o minune a diferențierii sociale faptul că era capabil să recunoască cărei pături sociale aparținea o doamnă de origine japoneză ce trecea prin fața porții grădinii lui, pe baza nuanțelor ei lingvistice, și că nu era vorba de două sau trei, ci de douăsprezece sau paisprezece asemenea straturi puternic diferențiate unele de celelalte. Exact același lucru se poate spune și despre Viena, iar simțul foarte ascuțit și rapid al publicului pentru aceste nuanțe a dat scenei o mare bogăție: căci diferențele mimice dintre categoriile sociale merg mână în mână cu cele verbale și nu există educație mai bună pentru actori decât un public sensibil și alert la gesturi și la ceea ce înseamnă ele din punct de vedere social. În arta dramatică aceasta se îmbină cu aptitudinea muzicală, în vals și cuplet se manifestă în același mod ca în farsă și în melodramă. Nimic mai ciudat, între altele, ca faptul că într-un anume loc din Europa a fost posibilă apariția a ceva atât de uman precum opereta vieneză, care a reușit să se impună ca un lucru firesc de la Viena până la San Francisco

și de la Stockholm până la Buenos Aires, în fața unor oameni atât de diferiți, și că nicăieri nu a avut nevoie de adaptare, deoarece peste tot părea a fi ca acasă.”² Puțin mai târziu, Hofmannsthal a completat și a explicat această afirmație, remarcând că Sigmund Freud, Karl Eugen Neumann și Rudolf Kassner erau la fel de puțin „întâmplător” originari din Viena ca și opereta: „Nu cred că întâmplător K. E. Neumann și-a trăit și și-a încheiat aici viața, neștiut de nimeni, căci Viena este vechea *porta Orientis* pentru Europa. Mi se pare la fel de clar, la fel de corect, că teoriile doctorului Freud și-au croit de aici drumul prin lume – tot la fel ca ușoarele, întrucâtva trivialele, dar mlădioasele și lingușitoarele melodii de operetă, cu care aveau în mod evident atât de puțin în comun. Viena este orașul muzicii europene: este *porta Orientis*, inclusiv către acel Orient misterios, către tărâmul necunoscutului.”³

Aceste citate din Hofmannsthal nu au rolul de a sugera o reevaluare, cu atât mai puțin o elogiare necorespunzătoare a calității operetei vieneze. Făcând abstracție de caracterul foarte îndoielnic al unui asemenea demers inclusiv din punct de vedere metodic, și chiar dacă am putea reuni citate similare pentru sau împotriva operetei, rostul lor nu ar fi decât de a ilustra un singur lucru, și anume că, după cum fiecare produs cultural nu apare doar într-un anumit context social, nu poate fi înțeles și explicat în totalitate fără considerarea acestui cadru social specific, tot așa nici opereta vieneză nu poate fi desprinsă din cadrul ei specific socio-economic și socio-cultural, iar pentru a o putea circumscrie din punct de vedere cultural-istoric, nu trebuie să pierdem din vedere determinările sociologiei cunoașterii necesare aici. Tocmai acest aspect a fost identificat în mod corect de Hofmannsthal.

Opereta și populația urbană

Dacă ne îndreptăm în continuare atenția către acest context social, trebuie să subliniem mai întâi că, în Monarhie, începutul operetei „clasice” era în strânsă legătură cu formarea și consolidarea burgheziei secolului al XIX-lea. Această nouă pătură socială, ai cărei reprezentanți proveneau în parte din grupuri sociale tradiționale, eterogene, avea, datorită structurilor socio-economice în continuă schimbare (modernizarea),

obiective politice, sociale și economice identice sau similare. Totuși, noua burghezie nu poate fi privită ca un grup social închis, omogen, deoarece și în interiorul ei existau felurite stratificări, care, făcând abstracție de pătura tradițională a burgheziei funcționărești, se bazau în parte pe încadrarea diferențiată a modurilor economice de producție. La rândul lor, ele se segmentau mai departe, grație unui proces inovator economic și tehnic accelerat, contribuind prin urmare la o diferențiere a mentalului, a identităților.

Și în Monarhia habsburgică, încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, o consecință a modernizării a fost sporirea, respectiv concentrarea rapidă a populației în orașe (urbanizarea). Orașele și spațiul lor existențial, care s-au dezvoltat în întreaga Monarhie habsburgică într-o manieră similară, având în vedere structura lor arhitecturală, transportul, comerțul sau modul de viață cotidian (de exemplu cultura habitatului, comunicațiile și presa, teatrul, muzica) și care, din acest motiv, se și asemănau între ele, ofereau un cadru exterior comun, o coeziune nu foarte rigidă, dar bine întipărită în mentalul colectiv. În consecință, oricât ar fi fost de eterogenă, burghezia dispunea de un anumit arsenal de coduri culturale asemănătoare, care erau înțelese nu doar de locuitorii unui oraș anume, ci și de locuitorii diferitelor orașe ale Monarhiei. În ceea ce privește reflecțiile noastre, faptul respectiv are însemnătate în măsura în care acest orizont intelectual, regăsit și în mentalitate, nu determina doar moduri similare de receptare a influențelor culturale (obiceiuri de lectură, gusturi artistice și muzicale asemănătoare), ci favoriza în plus, independent de o posibilă influențare reciprocă, apariția unor noi conținuturi culturale, artistice, inclusiv muzicale.

Putem astfel observa, la începutul istoriei operetei din cadrul Monarhiei, o receptare aproape sincronă a operetei lui Offenbach la Viena, la Ofen-Pest (Budapesta) și în alte orașe mai mici. Până și primele tentative de producere a unei operete de sine stătătoare prezintă elemente de stil și de conținut asemănătoare. Piese de teatru cu iz popular s-au impus grație înglobării unor numere muzicale, ca și comediiile lui Nestroy de la Viena, bazate pe cele franțuzești de tip *vaudeville*, reprezentând premise importante pentru succesul deplin al primei operete a lui Offenbach în orașele Monarhiei. Schimbarea o

aduce Carl-Theater din Viena în 1858, cu *Hochzeit bei Laternenschein*, versiunea în limba germană a operetei *Le Mariage aux lanternes* („Nuntă la lumina felinarelor”), căreia aveau să-i urmeze, până la jumătatea anilor 1860, multe alte compoziții ale lui Offenbach.⁴ În timp ce „Nemzeti Színház” (Teatrul Național Maghiar) urmează exemplul Vienei abia în decembrie 1860⁵, cu versiunea maghiară a *Nunții*, Teatrul Maghiar din Cluj (Klausenburg, Kolozsvár) le face cunoștință spectatorilor săi cu această operetă încă din decembrie 1859⁶, același an când la Kecskemét, în apropierea capitalei, o trupă franceză pune în scenă piese originale de Offenbach.⁷ Este uimitor cum și teatre mici de provincie, precum cele de la Raab (Győr) sau Miskolc⁸, au ajuns să țină pasul cu teatrele mari din capitale și cât de intense au fost legăturile și schimburile dintre teatrele Monarhiei. În Ungaria, primele încercări de producere a operetei nu s-au bucurat doar de o reală susținere a Vienei – la Teatrul German din Pesta, în anii 1860, *Orpheus* de Offenbach s-a jucat, ca spectacol venit de la Viena în turneu, de 60 de ori *en suite*.⁹ Privind și din direcția cealaltă, încă de la început s-au susținut nenumărate spectacole ale ansamblurilor maghiare la Viena, Linz și în alte orașe ale Monarhiei.¹⁰ Stimulate de primele piese într-un act ale lui Offenbach, producțiile de operetă nu au întârziat să apară la Viena și în Ungaria.¹¹ Mai întâi la Viena, sub conducerea dalmatului Franz von Suppé, care pune în scenă *Das Pensionat* în 1860¹²; Ivan (Giovanni) Zajc (Zayc, Zaytz)¹³ devine la scurt timp directorul Operei din Zagreb; apoi în Ungaria, prin Géza Allaga, Jakob (Jakab) Jakobi și Josef (József) Konti.¹⁴

Începuturile operetei din cadrul Monarhiei pot fi însă identificate în teatrul popular și în cel de suburbie, de unde acest gen își extrage tematica de proveniență folclorică, pe alocuri de un comic brut, și melodia populară, cu trimiteri clare la liedul vienez (*Singspiel*) și la cântecele populare maghiare. Multe din piesele lui Nestroy erau pur și simplu variante vieneze ale unor vodeviluri franțuzești. Însă faptul că, la scurt timp, tot mai multe teatre din orașe solicitau și puneau în scenă operete indică deja o transformare socio-culturală: receptorii genului proveneau tot mai mult din păturile urbane de mijloc, care nu erau identice cu cercurile sociale mai puțin culte din suburbii. Un proces similar

poate fi constatat și în Ungaria. O legătură cu aceasta ar putea avea și criza pieselor populare maghiare (*népszínműi*), care se impuseseră în formatul lor muzical în timpul conducerii teatrului de către Josef (József) Szigligeti, în jurul anului 1860 și care, de asemenea, se adresau inițial altor pătri sociale.¹⁵ O confirmare a acestei ipoteze ar putea-o reprezenta și receptarea entuziastă a flerului „metropolitan” și internațional al lui Offenbach: oamenii se simțeau la rândul lor orășeni, „bourgeois”, voiau să fie mai degrabă comparați cu publicul din Paris decât cu cel din suburbie, care era, din punctul de vedere al mentalității – la fel ca în Ungaria – opac, rezervat față de elementele populare, cu alte cuvinte prea puțin sau chiar deloc deschis către lume.

Un indiciu în sensul veridicității acestei ipoteze îl reprezintă și atitudinea publicului maghiaro-calvinist din Debrecin față de operetă, atitudine ce varia de la scepticism la respingere totală: pentru locuitorii de aici, genul era prea „frivol” și nu suficient de popular (perceput mai târziu ca de esență maghiară). Endre Ady (1877-1919), poet și critic al vremii, îmbina în scrierile sale critica socială radicală cu puritanismul calvinist și cu un pronunțat internaționalism cu orientare antinaționalistă, dar în același timp distingea clar tot ceea ce era „german”, adică austriac, de esența maghiară și, chiar în jurul anului 1900, condamna opereta vieneză de limbă germană și îndeosebi receptarea ei în Ungaria: „Publicul aplaudă cancanul, cuplete germane șterse, iar spectacolul ține până târziu în noapte...”¹⁶ Dacă ar fi vorba de o operetă maghiară, „ar fi mai morală. În spiritul maghiar există o pudoare ascunsă, care poate ține în frâu o mizerie străină.” Ady se exprimă și mai târziu în aceeași manieră naționalistă. Intersectându-se într-o seară cu mulțimea de oameni ce tocmai părăseau Vigszínház și se îndreptau spre casă vorbind între ei în germană, după terminarea uneia dintre operetele „germane” detestate de el, acesta afirma: „Într-adevăr, în țara asta orice germanofobie este îndreptățită. Marea noastră nenorocire este aceea că acceptăm să ne integrăm în cultură prin intermediul limbii germane.”¹⁷ Prin deschiderea ei tematică și muzicală, opereta era așadar capabilă să se adreseze unui public larg, și anume celui care provenea din noua burghezie orășenească, încă eterogenă din punct de vedere social. În plus, receptarea timpurie a lui Offenbach a avut loc în timpul neoabsolutismului și se

pare că, mai ales în Ungaria, lumea a înțeles substratul politic indirect și critica socială amuzantă, dar mascată, a autorului, transferându-le asupra proprii situații politice¹⁸. În același timp, oamenii au perceput opereta în sensul „muzical-terapeutic” al lui Gustave Hervé, respectiv social-terapeutic, și au reinterpretat-o ca atare.¹⁹

Și la Viena, acest aspect ascuns al operetei (Nestroy este doar un exemplu) se baza pe o tradiție sigură. O anumită critică a societății și a lumii politice, chiar și în operetele timpurii ale lui Strauss – persiflarea autorității politice (poliția) în *Liliacul* –, indică acea dimensiune socială și politică pe care opereta a pierdut-o aproape în totalitate după 1918, dimensiune ce a constituit și a garantat, fără doar și poate, succesul răsunător al unor operete precum *Văduva veselă*. Aceasta înseamnă că pentru cererea și disponibilitatea de receptare a noului public orășenesc-burghez, genul artistic nu a reprezentat singurul factor hotărâtor al succesului notoriu de care s-a bucurat intrarea operetei „pariziene” în Monarhie și al remodelării ei rapide în operetele proprii – dimpotrivă, gustul publicului, al unei burghezii cu convingeri cvasi-democratice, interesată de aspectul politic și adeptă a criticii sociale, a influențat în mod durabil, la rândul său, varianta timpurie a operetei „vieneze”.

„Ferice de cel ce uită...”

Contextul subtil al operetei vieneze, cu multele sale referiri sociale, ar putea fi ilustrat prin diverse exemple, printre care și unul din *Liliacul*. O parte din spectatorii ei proveneau dintr-o pătură burgheză, deja cultă, care ar fi putut oricând recunoaște chiar și un citat strecurat din Schopenhauer, respectiv o preluare din *Oracolo manual* de Baltasar Gracián (1647): „Ferice de cel ce uită ceea ce nu mai poate fi schimbat.”²⁰ Comentarea temelor lui Schopenhauer, sau măcar deținerea operelor sale, devenise o normalitate pentru burghezia vieneză dornică de cultură, „în sensul în care”, după cum observa Hermann Bahr în 1894, „sub presiunea modei, și vienezii citeau Schopenhauer, dar nicio dată fără să asculte și un vals pe fundal.”²¹ Cât despre familiarizarea generală a burgheziei culte vieneze cu Baltasar Gracián, a cărui operă fusese publicată în 1862 într-o traducere realizată de Schopenhauer,

Ferdinand von Saar afirmă în nuvela sa *Der Burggraf* („Contele din cetate”): „În ciuda vremii splendide, aproape văratice, din septembrie, au fost prezenți doar câțiva invitați, astfel că eram destul de singur în fața ceștii mele de cafea. Îmi convenea însă de minune. Puteam astfel cu atât mai mult să mă bucur de priveliștea Dunării și a luncilor sale fără să fiu deranjat. Aveam la mine și o carte din care voiam să citesc. Era *Oracolul manual al înțelepciunii timpului* al lui Gracián, tradus de Schopenhauer. Îl știam. Dar pentru că volumul subțirel se pierduse de ani de zile în biblioteca mea printre lucrările filozofului din Frankfurt, primindu-l de curând cadou de la un prieten, l-am luat azi cu mine și m-am lăsat din ce în ce mai mult atras de conținut.”²² Astfel, se poate spune că *Oracolo manual* al lui Gracián era într-adevăr parte stabilă a canonului cultural pentru burghezia vieneză și că, de aceea, acest citat indirect din Gracián putea fi recunoscut ca atare de spectatorii *Liliacului*.

Desigur, citatul lui Gracián își are originea în Antichitate și corespunde acelei atitudini fataliste în fața vieții din filozofia stoică târzie a lui Seneca, care afirma: „Uitarea este soluția împotriva nedreptăților” (*Iniuriarum remedium est oblivio*).²³ *Oracolo* a cunoscut o mare răspândire mai ales în secolul al XVIII-lea. Existau multiple referiri la Gracián, iar fostul iezuit maghiar Ferenc Faludi, în maxima a 67-a din *Weiser und aufmerksamer Hofmann* („Hofmann cel înțelept și receptiv”) – în care confrunta elita luminată a propriei țări cu *Oracolo* și *El Discreto* („Der Hofmann”, „Omul de curte”, n.trad.) ale lui Gracián, comentându-le și parafrazându-le –, recomanda uitarea a tot ce era inevitabil pierdut ca pe una din cele mai importante maxime ale vieții.²⁴ Independent de această receptare directă întâlnită în cadrul Monarhiei, recomandarea expresă de a uita din *Oracolo* se regăsește încă înainte de Gracián, și anume în secolul al XV-lea, la împăratul Friedrich al III-lea. În așa-numita *Notizbuch Friedrich III.* („Carte de notițe a lui Friedrich al III-lea”) de Alphons Wrotsky, citatul din opereta lui Strauss este anticipat aproape cuvânt cu cuvânt: „a uita lucrurile ce nu pot fi redobândite este cea mai mare fericire” (*Rerum irrecuperabilium suma [sic!] felicitas est oblitio [sic!]*).²⁵ Pe de o parte, mult citata maximă din *Liliacul* se datorează așadar tradiției lui Schopenhauer și Gracián; pe de

altă parte însă, ar putea fi pusă și pe seama altor tradiții, reflectând o atitudine față de viață probabil adânc înrădăcinată într-o mentalitate austriacă, respectiv central-europeană.

Această mentalitate central-europeană a fost influențată de o serie de realități politice care au început să se cristalizeze încă din timpul Contrareformei, înfăptuite cu ajutorul unor iezuiți marcați de o seriozitate tipic spaniolă. La finele secolului al XVI-lea a început instituirea unor structuri statale autoritare „catolic-baroce”, care de-a lungul secolelor aveau să devină imperative și să imprime un mental comun, unic la nivelul tuturor păturilor sociale. În cea mai recentă prezentare a istoriei austriece de la 1890 până la 1990, istoricul Ernst Hanisch a atras atenția asupra acestui aspect într-un mod foarte convingător.²⁶ Potrivit afirmațiilor sale, barocul catolic și structurile sale ierarhic-autoritare au devenit, încă din vremea Contrareformei, un criteriu reprezentativ pentru mentalul predominant din Austria. În principiu, putem accepta această opinie; totuși, constatarea respectivă trebuie parțial emendată, în sensul că mentalitatea barocă îngloba și alte fațete în afara celor indicate de Hanisch ca aparținând Contrareformei catolice. Știm că barocul a predominat în special în regiuni unde Reforma și prin urmare Contrareforma nu au avut aceeași pondere ca în Monarhie (de pildă în republicile italiene) și că, cel puțin de la studiile lui Karl Brandi, Joseph Lortz sau Ernst Bizer încoace, juxtapunerea Reformei și a Contrareformei, a protestantismului și a iezuiților contra-reformatori reprezintă un punct de vedere istoriografic mult depășit. În pofida celor afirmate, barocul ar putea fi interpretat și ca un indicator al unei anumite deschideri și, prin urmare, al unei fragmentări a conștiinței. Astfel, atât sensibilitatea, bizareriile șocante caracteristice barocului, cât și asimilarea și aprecierea diversității, căreia Leibniz îi conferea în *Monadologia* sa o dimensiune ontologică, amintesc de această deschidere barocă, fragmentată.²⁷ Walter Benjamin a atribuit literatura barocă modernității, regăsind în premisele și analogiile sale fundamentale perioada din jurul anului 1900²⁸; nu ar fi nici o coincidență că în 1915 Werfel a adaptat în lucrarea sa *Troienele* același material literar ca și „Opitz la începuturile dramei baroce. În ambele lucrări, poetul a fost atent la transmiterea și rezonanța lamentărilor ... Cu atât mai mult cu

cât, în ceea ce privește limba, analogia dintre eforturile de atunci de a le reprezenta pe cele din trecut recent și pe cele din prezent este evidentă ... Căci, la fel ca expresionismul, barocul este o epocă în care nu a existat o practicare propriu-zisă a artei, ci mai degrabă o voință nestăvilită de a crea. Astfel, el gravitează continuu în jurul așa-numitei ere a declinului.”²⁹ Și artele plastice ale barocului confirmă această fragmentare vădită: amalgamarea alegorică a diverselor elemente și coduri, care se regăsesc într-o redare simultană și succesivă, sincronică și diacronică, amintește de o bogăție aproape nelimitată de citate, de care arta știe să se folosească în deschiderea postmodernă a prezentului. La acest tip de baroc, și nu la cel explicit catolic, au făcut referire unii reprezentanți ai sfârșitului de secol, încă din anii '90 ai secolului al XIX-lea, printre care Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal sau Max Reinhardt, care au vrut să surprindă în baroc nu doar dimensiunea religioasă-catolică, ci o expresie a propriului lor timp și totodată o contraimage a îngustimii de orizont a burgheziei de atunci. Prin aceste mici consemnări vrem să atragem atenția asupra faptului că putem avea de-a face cu tradiții complet ambivalente atunci când este vorba despre formarea mentalităților. Totodată opinăm că paradigmele mentalului individual și colectiv trebuie explicate în mod simplificat, monocauzal, fără să fie private de complexitatea și amalgamarea lor frecventă. Consider că, fără a aduce prejudicii observației anterioare, tocmai această latură a barocului, și anume barocul Contrareforme, oferă un algoritm explicativ pentru Monarhia habsburgică cu tiparele sale comportamentale ierarhice tipice. Astfel se poate remarca formarea unei mentalități ce a devenit deosebit de reprezentativă pentru cultura politică a acestei regiuni central-europene.

De-a lungul secolului al XVIII-lea, măsurile întreprinse de iluminism au vizat slăbirea structurilor statale ierarhice și absolutiste, nu și înlăturarea lor totală, cu atât mai mult cu cât reprezentantul acestui sistem absolutist era nu atât suveranul sau nobilimea, cât mai degrabă clasa extinsă a funcționării, interesată de o administrație politică clară și unitară, așadar, de o structură centralizată. În mod concret acest fapt și-a făcut simțite efectele printr-un sistem de control general, căruia supușii trebuiau să i se conformeze. Reformele politice și sociale erau

îngăduite doar în măsura în care nu erau de natură să pericliteze sistemul dominației politice. Pentru varianta tipică a iluminismului din Austria, filologul Leslie Bodi a creat termenul de „iluminism funcțional”³⁰, vrând să arate că iozefinismul, conform obiectivelor iluministe, putea determina într-adevăr schimbări decisive și modernizări în domeniul politico-social. Preconizata modernizare a fost însă „decretată”, venind aşadar de „sus”, astfel încât nu putea să afecteze sistemul politic absolutist decât într-o foarte mică măsură. Numeroase reforme inovatoare, precum slăbirea cenzurii, edictele de toleranță sau umanizarea dreptului penal corespundeau, din punctul de vedere al conținutului, preceptelor de libertate din epoca iluminismului. Deoarece aceste reforme au fost totuși decretate de stăpânire, ele au rămas permanent în puterea unui sistem politic adept al iluminismului, însă absolutist. Reprezentanții unei noi clase a intelectualității luminate, funcționarii de mijloc – varianta austriacă a unei „bourgeoisie éclairée” – aveau să afle în curând că principiile și dorințele lor de libertate și egalitate, de participare la decizia politică, deși teoretic erau luate în considerație, nu le schimbau statutul de lachei ai sistemului politic. În strădania lor de a pune în practică aceste precepte, cu scopul de a participa mai intens la luarea deciziilor, s-au lovit de obstacole insurmontabile.

Tabloul șanselor de ascensiune social-economică a fost asemănător. În primele decenii ale secolului al XIX-lea, guvernul a redus succesiv libertățile deja dobândite sau cel puțin promise. Mentalitatea de tip Biedermeier reprezenta reacția burgheziei la această situație. Conștiința imposibilității de a merge mai departe, a obligativității de a se supune au determinat premisele acelei dispoziții escapistice, ale dorinței de retragere din viața politică și, în cele din urmă, descoperirea sferei private. Ceea ce ar fi reprezentat o amenințare a existenței dacă ar fi fost cerut sau pretins în mod explicit se putea exprima, chiar mai nuanțat, la nivelul estetic al literaturii, teatrului sau muzicii. O schimbare profundă, „de jos”, nu avea să se petreacă nici în urma revoluției de la 1848. Această antinomie între autoritatea statală ca sistem politic instituit și societate nu numai că a fost percepută pe scară largă, dar și-a pus puternic amprenta pe mentalitatea și cultura politică a Monarhiei până la sfârșitul ei. Astfel, cuvintele „forice de cel care uită” par să-și fi

avut „sorgintea în cotidian” într-o cultură care se baza pe aceste structuri cvasi-absolutiste. Sintagma „ferice de cel care uită” ar fi putut fi nu atât expresia unui „spirit libertin, petrecăreț” vienez (Karl Kraus) de la sfârșitul secolului al XIX-lea, cât ar fi corespuns mai degrabă unei stări de „melancolie” resemnată, strâns legată de unele strategii sociale și politice de viață, în special ale reprezentanților unei păтури sociale în ascensiune, și anume ai burgheziei. Aceștia „îl citeau pe Schopenhauer” și încercau să se consoleze, în chip vesel-satiric, în fiecare seară, prin divertismentul oferit de teatru.

„Melancolia”, inițial un fenomen secundar al procesului de modernizare tipic pentru Monarhie, putea fi explicată și printr-o altă ipostază mai profundă. Nu trebuie să uităm că Monarhia, caracterizată prin eterogenitate politică, socială și culturală, reprezenta o rețea deosebit de complexă și sensibilă de interconexiuni și că modificarea unei singure părți ar fi putut cauza oricând dizolvarea întregului sistem. Am putea concluziona atunci că la cele mai diferite niveluri ale dinamicii politice și social-culturale se conturau tipare de comportament foarte pragmatice, ce trebuiau să facă față pluralităților existente; din cauza acestora din urmă era necesar ca, atunci când se lua o decizie, să se țină seama de particularitățile lor specifice. Din acest motiv, principiul după care se ghidau era acela de a face abstracție, pe cât posibil, de marile inovații. Musil nota ca „rezultat principal al primei părți” a romanului său *Omul fără însușiri*: „Kakania este statul lui ‘atât – cât și’ precum și al lui ‘nici – nici’”³¹. În realitate, un astfel de pragmatism este caracteristic pentru întreaga politică a Monarhiei inclusiv în secolul al XIX-lea, având ca rezultat imposibilitatea de a opta pentru schimbări radicale, în sens pozitiv sau negativ. Astfel, dacă s-ar fi dorit, de exemplu, să se susțină doleanțele unei naționalități în cadrul unei dispute naționale, aceasta ar fi însemnat – ca în cazul acordului cu Ungaria din anul 1867 – favorizarea uneia în detrimentul celeilalte, deci inevitabil perturbarea sau distrugerea echilibrului dintre diversele opinii naționale și a echilibrului unui întreg sistem. Dorința scăzută de a face schimbări a constituit o trăsătură constantă a culturii politice a unui segment larg de populație, iar analiza acestei rațiuni politice conduse de pragmatism nu a avut drept urmare doar o evaluare similară a pozițiilor „străine” –

cum a subliniat Adalbert Stifter în *Witiko* –, ci încercarea de a uita sau de a reprima pur și simplu posibilitatea sau necesitatea schimbărilor. Acest postulat, dictat de un simț al realității care provenea din analiza unei complexități a pluralității politice, socio-culturale și etnolingvistice a Monarhiei, a încercat într-adevăr să fie fidel realităților existente, părților componente și granițelor statului; susținerea sa a căpătat o tentă din ce în ce mai anacronică, chiar conservatoare, în condițiile în care maxima fundamentală a acestei poziții pragmatice era de a nu schimba ceea ce exista deja. Întâlnim o atitudine similară și în cazul programelor politice ale progresiștilor liberali, dar mai ales în acele programe politice care, deși erau de acord cu reformele, pledau împotriva oricărei schimbări radicale, „revoluționare”, ca, de exemplu, în cazul programului conservatorului maghiar Anton Szécsen. Bineînțeles, nu urmărim aici etichetarea anumitor păreri ca fiind conservatoare într-un sens strict negativ și nici ipoteza unor interpretări corecte, rezultate doar din perspectiva gândirii politice progresiste. În măsura în care, la fel ca absolutismul luminat iozefinist, acest pragmatism acționa în scopul menținerii sistemului, din punct de vedere istoric formal nu i se poate nega o notă conservatoare. Ceea ce nu înseamnă că el ar fi rămas și în conținut opac în fața oricăror reforme socio-politice inovatoare. Esențial nu este să ne întrebăm pe baza căror experiențe concrete s-a putut dezvolta acest pragmatism politic, indiferent dacă a fost formulat de Szécsen sau, câteva decenii mai târziu, într-o formă modificată, de Karl Renner. Pragmatismul respectiv părea să aibă la bază rutina unei rețele politice și etnic-culturale complicate, a cărei coeziune părea să fie periclitată de schimbarea oricăreia dintre părțile sale componente. Szécsen, care atrăsese atenția tocmai asupra acestor aspecte, își făcuse deja o imagine clară asupra politicii europene (prin intermediul unor lungi călătorii), avea o cultură istorică, iar în 1848 era un adversar declarat al schimbărilor revoluționare și unul dintre purtătorii de cuvânt ai vechilor conservatori. Expunerile sale din 1851 ilustrează poziția sa față de politica pragmatică menționată, prezentând, în același spirit, trăsături evidente de conservatorism politic tipic; de aici și până la refuzul oricărei reforme mai era doar un pas. Și într-adevăr, motto-ul politic și practic „quieta non movere” al epocii lui Franz Joseph a fost

înțeles în această manieră de multe cercuri sociale. „În nici un stat”, era de părere Szécsen, „imitarea oarbă a tot ce există în străinătate nu este atât de periculoasă ca în Austria, deoarece nici un alt stat nu prezintă legături între naționalități atât de diferite în esența lor – nicăieri dominația tiparului unic, fie că este în domeniul politic ori în cel național, nu induce atât de perfect ideea revoluției, a scindării întregului prin dislocarea fiecărei țări în parte. O comasare geografică de anvergură a unor țări care să coexiste, locuite de seminții diferite, în principal neseperate, ci stratificate unele peste celelalte – o mare diversitate de forme constituționale, legi civile, tradiții și obiceiuri; un corp statal dacă nu structurat organic, atunci măcar animat organic, asta a fost, asta este și astăzi Monarhia austriacă în esența ei. Unul dintre lianții ei cei mai puternici constă tocmai în imposibilitatea de a inventa o combinație care să nu aducă aceleași dezavantaje țărilor pe care le reunește, privându-le de elementele de continuitate și de cimentul puternic al unificărilor istorice. Chiar dacă, de dragul vreunei combinații ideale, ar fi permisă o jonglerie hazardată cu stabilitatea statelor și cu fericirea popoarelor acestora, spre a înnoi împărțirea arbitrară a țărilor și popoarelor făcută de cuceritorul francez, în spiritul Revoluției, chiar și atunci, unitatea temeliiilor naționale și politice în noua structură statală ar fi ori de neatinș, ori posibilă numai cu prețul unui război de lungă durată, iar acesta ar fi câștigat doar cu condiția șubrezirii masive a fundamentelor geografice și istorice. Multe elemente ale conflictului, ce sunt acum ținute în frâu în fiecare dintre țări prin echilibrul conferit de joncțiunea generală, ar izbucni abia atunci nestăvilit, totul urmând a se încheia, după toate probabilitățile, prin fărâmițarea fiecărei țări în parte în fața vecinilor mai puternici.”³²

Motto-ul melancolic „Ferice de cel ce uită ceea ce nu mai poate fi schimbat” din *Liliacul* dobândește o semnificație calitativă complementară dacă luăm în considerație aceste aspecte. Analiza acestei înlănțuiri de semnificații are drept rezultat ideea că pentru a înțelege respectiva maximă a operetei nu trebuie să o supunem unei denotații, ci să încercăm să o recontextualizăm în cadrul său socio-cultural. Așa ea va dezvălui mai mult despre mentalitatea acelor pături sociale cărora li se adresa și pentru care era reprezentativă, decât unele tratate savante

contemporane. Hans Weigel considera pe bună dreptate în observațiile sale referitoare la *Liliacul*: „Aici este desăvârșită sinteza dintre Nestroy și Grillparzer: umbrite sunt bunurile vieții, umbrite sunt și bucuriile ei, umbrite sunt cuvintele, dorințele și faptele ... și nimic nu e adevărat! Concepția austriacă despre lume nu cunoaște o expresie mai autentică, mai competentă decât în acest cântec de pahar.”³³

Note

- ¹ *Magyarország Története VII: 1880-1918*, hg. Péter Hanák, Ferenc Mucsi, Budapest 1978, p. 966 (Miklós Szabó); cf. și relatarea autobiografică a lui Herczeg despre producerea libretului *Rébusz báró*, pus pe note pentru o operetă mai târziu, în 1909, de către Jenő Huszka. Ferenc Herczeg, *Emlékezései. A várhegy. A gótikus ház*, Budapest 1985, 295 (*Rébusz báró*) și passim. Libretul operetei *Märchen vom Wolf* („Povestea lupului”) pus pe note de Viktor Jacobi a fost conceput de Ferenc (Franz) Molnár. Cf. Julius Bistrón, *Emmerich Kálmán...*, 90.
- ² Hugo von Hofmannsthal, *Wiener Brief* (= I. Brief), în: idem, *Gesammelte Werke*, hg. Bernd Schoeller, Rudolf Hirsch = *Reden und Aufsätze III 1914-1924*, Frankfurt/M. 1979, 273 (April 1922, für „The Dial”).
- ³ Hugo von Hofmannsthal, *Wiener Brief* (= II. Brief), în: *ibidem*, 195 (Herbst 1922, für „The Dial”).
- ⁴ *Hochzeit bei Laternenschein*, 16.10.1858 nu a fost prima reprezentare a lui Offenbach la Viena. La 5.3.1857, la Theater an der Wien s-a jucat *Aimons notre prochain* (textul era scris de Méry). Cf. Anton Bauer, *Opern und Operetten in Wien*, Graz-Köln 1955, 3 (Nr. 80).
- ⁵ Székely György (Hg.), *A Nemzeti Színház*, Budapest 1965, 181. În următorii trei ani (până în 1863) Teatrul Național a reprezentat în total șapte operete de Offenbach în limba maghiară (cf. *ibidem*, p. 153): *Eljegyzés a lámpafénynél* (= *Le Mariage aux lanternes*), 17.10./21.11.1860; *Férj az ajtó előtt* (= *Un mari à la porte*), 12.2.1861; *A varázshegedüs* (= *Le Violoneux*), 14.3.1861; *Az elizondói léány* (= *Pepito*), 30. 9. 1861; *Fortunio dala* (= *Le Chanson de Fortunio*), 24.1.1862; *Denis úr és neje* (= *Monsieur et Madame Denis*), 31.7.1862; *Az átváltozott macska* (= *La chatte métamorphosée en femme*), 12.10.1863. La 12 iulie 1861, Offenbach era pentru prima dată în turneu la Teatrul Național cu *La chatte métamorphosée en femme* și *Mesdames de la Halle*. În 1872 a urmat un al doilea turneu (cu *Boule de la neige*). Cf. Aladár Schöpflin (Hg.), *Magyar színművészeti lexicon III*, Budapest, f.a. [1936], 897. Cf. și Sándor Galamb, *A Magyar operett első évtizedei*, în: *Budapesti Szemle* 204 (1926) 359-390.
- ⁶ Ferenc Joós, *A vándorszínészet az Ilami Színházig. Kecskemét színészetének krónikája*, Kecskemét 1957, 40.
- ⁷ István Lakatos, *A kolozsvári Magyar Zenés Színpad (1792-1973). Adatok az Erdélyi Magyar nyelvű színház történetéhez*, Bukarest 1977.

- ⁸ Virgil Koltai, *Győr színháza* II: 1849-től 1885-ig, Győr 1890, p. 171. Și aici reprezentațiile operetelor lui Offenbach au început conform tradiției cu *Le Mariage aux lanternes* (1.11.1862), *Le Voyage de M. Dunanan père* (1.8.1863), *Orpheus* (1.8.1863) ș.a.m.d. Referitor la Miskolc, unde lucrările lui Offenbach au fost reprezentate începând din 1863, cf. Sándor Keresztesy, *Miskolcz színművészetének története 1753-tól 1904-ig*, Miskolcz 1903, p. 90.
- ⁹ György Molnár, *Világostól Világosig. Emlékeimből II: A budai népszínház második 1849-1867*, Arad 1881, 326. Molnár, actor și director de teatru, relatează amănunțit în memoriile sale despre începuturile operetei din Ungaria la care a contribuit: „piesele inspirate din folclorul maghiar (népszínmű) nu mai aveau deloc succes la Teatrul Național, Szigligeti însuși a considerat oportun să renunțe la ele, căci nu mai aveau nici un efect; mai degrabă noile piese cu inserții de canto compuse de Szigligeti erau cele care fascinau publicul, chiar dacă nu umpleau sala. Gustul publicului a fost canalizat spre receptarea operetelor atât prin reprezentațiile operetelor într-un act, unde Kálmán Szerdahelyi și mai târziu doamna Pauli apăreau pe scenă făcând furori, cât și prin spectacolele din cadrul turneelor de durată mai lungă ale companiei pariziene de operetă.” *Ibidem*, 299.
- ¹⁰ György Molnár, *Világostól...*, p. 390. În toamna anului 1864, trupa lui Molnár și-a prezentat repertoriul format din operete ale lui Offenbach și pe scena teatrului Wallner din Berlin.
- ¹¹ Erwin Rieger, *Offenbach und seine Wiener Schule*, Wien-Berlin 1920.
- ¹² Prima reprezentație în limba germană la Teatrul Național maghiar a avut loc la 14.5.1862. Cf. György Székely, *A Nemzeti Színház...*, 181.
- ¹³ Ivan Zajc (Fiume 1831 – Zagreb 1914) a compus, în afară de 30 de operete, 14 opere, mise și lucrări instrumentale. El a studiat la Milano, compozițiile sale fiind puternic influențate în special de muzica lui Verdi. Rudolf Flotzinger, *Ivan Zajc und das musikalische Wien um 1870*, în: Zbornik, Zagreb 1982, 7/27.
- ¹⁴ Cf. Schöplín Aladár (Hg.), *Magyar színművészeti lexicon* III, 176-176. Géza Allaga (1841-1913) era violoncelist, mai târziu (1890-1902) profesor de cimbăla la școala națională de muzică; primele sale două operete au fost *A szerelmes kántor*, 21.4.1862 (Teatrul Popular din Buda), *A zeneszerző*, 16.9.1862 (Teatrul Popular din Buda). Jakob Jakobi (Berlin 1827-1882) a fost primul capelmaistru la Teatrul Popular din Buda începând cu anul 1863, director al academiei de muzică din Cluj din anul 1871, iar între 1869 și 1881, director al Teatrului Național din Cluj; prima sa operetă în trei acte a fost *Cancan a törvényszék előtt*, 17.4.1864 (Teatrul Popular din Buda). Josef (József) Konti (Varșovia 1852-1905) a fost elevul lui Dessoff la Viena, a jucat împreună cu Suppé la Teatrul din Leopoldstadt, a fost capelmaistru la Salzburg, iar în 1878 s-a întors în Ungaria; prima sa operetă se numea *Eleven ördög*, 1885.
- ¹⁵ György Molnár, *Világostól...*, 416.
- ¹⁶ Endre Ady, *Brettli kultúra*, în: id., *Péntek esti levelek*, Budapest 1975, 16-17 (= Szabadság, 31. 5. 1900).
- ¹⁷ *Ibidem*, 68 (= Magyar közélet, 30. 4. 1905).
- ¹⁸ György Molnár, *Világostól...*, p. 414.

- ¹⁹ Schöpflin Aladár (Hg.), *Magyar színháztörténeti lexikon*, III, 406.
- ²⁰ Cf. formula „Ferice de cel care uită” cu afirmațiile lui B. Gracián sau A. Schopenhauer. Baltasar Gracián, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Deutsch von Arthur Schopenhauer, mit einer Einleitung von Karl Voßler, Stuttgart 1967, p. 110 (= Nr. 262). Arthur Schopenhauer, *Aphorismen zur Lebensweisheit*, Stuttgart 1974, 146. Schopenhauer pledează pentru o trăire în și a momentului, nu pentru îngrijorarea cu gândul la trecut sau la viitor. Acest mod de a privi viața este și mesajul operetei *Liliacul*.
- ²¹ Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt 1894, 107.
- ²² Ferdinand von Saar, *Der Burggraf*, în: *F. von Saars sämtliche Werke*, hgb. von Jakob Minor, Bd. 11, Leipzig, f.a., 65. Cf. și *ibidem*, 71, 72.
- ²³ Seneca, *Epistolae ad Lucilium* 94, 28: „Numquid rationem exiges, cum tibi aliquis hos dixerit versus? Iniuriarum remedium est oblivio. Audentis [Audentes] fortuna iuvat, Piger ipse sibi obstat.” Cf. Séneque, *Lettres à Lucilius* Tome IV., éd. François Préchat, Henri Noblot, Paris 1962, 70.
- ²⁴ *Téli éjszakák. Válogatás Faludi Ferenc prózai műveiből*, Budapest 1978, 184. Cf. Moritz Csáky, *Faludi und die geistigen Strömungen seiner Zeit*, în: *Burgenländische Heimatblätter* 41 (1979) 149-156.
- ²⁵ Alphons Lhotsky, AIEOV. *Die „Devise” Kaiser Friedrich III. und sein Notizbuch*, în: Hans Wagner, Heinrich Koller (Hg.), *Alphons Lhotsky, Aufsätze und Vorträge* Bd. II: *Das Haus Österreich*, Wien 1971, 164-222, cit. 215. Cf. și Karl-Friedrich Krieger, *Die Habsburger im Mittelalter. Von Rudolf I. bis Friedrich III.*, Stuttgart-Berlin-Köln 1994, 170.
- ²⁶ Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien 1994, 24-28.
- ²⁷ Cf. Roger Bauer, *La Réalité, Royaume de Dieu. Etudes sur l'originalité du theater viennois dans la première moitié du XIXe siècle*, München 1965. Idem, *Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform*, Wien 1974. Maurice Ashley, *Das Zeitalter des Barock. Europa zwischen 1598 und 1715*, München 1978. Pierre Chaunu, *Europäische Kultur im Zeitalter des Barock*, Frankfurt/M. 1989, mai ales 12-17, p. 525.
- ²⁸ Klaus Garber, *Barock und Moderne im Werk Benjamins*, în: Martin Lüdke, Delf Schmidt, *Verkehrte Welten. Barock, Moral und schlechte Sitten*. Rowohlt LiteraturMagazin 29/1992, 28-46.
- ²⁹ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, în: idem, *Gesammelte Schriften* Bd. I/1, hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1990, 235.
- ³⁰ Leslie Bodi, *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781-1795*, Frankfurt/M. 1977; Wien-Köln-Weimar ²1995. Idem, *System und Bewegung: Funktion und Folgen des josephinischen Tauwetters*, în: *Wien und Europa zwischen den Revolutionen (1789-1848)*, 15. Wiener Europagespräch, Wien 1978, 37-53. Idem, *Ein Modell für Glasnost. Öffentlichkeit und Politik im Österreich Joseph II.*, în: *Die Zeit*, Hamburg 15. März 1991, 45-46.

Ideologia operetei și modernitatea vieneză

- ³¹ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman aus dem Nachlaß*, hg. Adolf Frisé, Reinbek b. Hamburg 1983, 1441.
- ³² Graf Anton Szécsen, *Politische Fragen der Gegenwart*, Wien 1851, 130-131, în: Josef Redlich, *Das österreichische Staats- und Reichsproblem. Geschichtliche Darstellung der inneren Politik der habsburgischen Monarchie von 1848 bis zum Untergang des Reichs. Bd. I: Der dynastische Reichsgedanke und die Entfaltung des Problems bis zur Verkündigung der Reichsverfassung von 1861, 2. Teil: Exkurse und Anmerkungen*, Leipzig 1920, 198-99.
- ³³ Hans Weigel, *Johann Strauss oder die Stunde der Operette*, în: idem, *Flucht vor der Größe*, Wien 1960, 267.

Capitolul 3

Opereta – o oglindă a societății și a politicii vremii

Originea socială a unui gen artistic

În multe incursiuni în istoria muzicii se face până astăzi diferența între epoca „de aur” și cea „de argint” a operetei vieneze, între epoca înfloritoare, „de aur”, a operetei din vremea lui Johann Strauss și cea „de argint” din vremea lui Franz Lehár, Oscar Straus și Leo Fall. Această segmentare nu se bazează doar pe criterii muzical-estetice ori calitative, ci mai ales pe date biografice. Cei trei reprezentanți vienezi de marcă ai operetei secolului al XIX-lea au murit cu puțin timp înainte de sfârșitul secolului: Franz von Suppé în 1895, Johann Strauss-fiul în iulie 1899 și Carl Millöcker pe 31 decembrie 1899. Publicul a resimțit evanescența acestor valori recunoscute și celebrate ale muzicii de divertisment și de operetă ca pe o cezură, căci dispariția lor a determinat fără îndoială un vid vizibil, mai bine zis audibil, astfel că generația tânără de compozitori nu a putut să o egaleze pe cea în vârstă, nici prin notorietate și nici prin popularitate. Printre altele, diferența între opereta „de aur” și cea „de argint” se bazează și pe criterii de ordin formal ori așa-zis calitative și estetice. Muzica lui Suppé, Strauss sau Millöcker era dominată de un stil compozițional clar specific secolului al XIX-lea, care, în ciuda tuturor elementelor novatoare apărute mai ales în ceea ce privește melodică, atât în armonizarea muzicală, cât și în instrumentare, urmase toate regulile universal acceptate. Deși de secole întregi acest stil era unul obișnuit pentru muzica vieneză de divertisment și de dans, începând cu sfârșitul anilor 1890 compozitorii se orientau deja către noi timbre și elemente ale unor forme muzicale necunoscute până atunci

sau neobișnuite, încercând să le integreze în operetă. Excepție de la această situație o constituia numărul mare de imitații epigonice ale predecesorilor încununăți de succes. Fenomenul privea mai ales elementul dominant, caracteristic al operetei vieneze, și anume succesiunea dansurilor. Pe lângă cele obișnuite, au apărut noi forme de dans, iar cele cunoscute precum polca, mazurca sau valsul au suferit parțial modificări ritmice sau chiar au fost eliminate. Astfel, chiar și o ureche mai puțin cunoscătoare putea distinge între melodia unei operete de Strauss și una ce provenea din epoca ulterioară.

Cu toate acestea, nu trebuie uitate nici diferențele formale și calitative care îi deosebesc între ei pe Strauss, Suppé și Millöcker. Desul de timpuriu, spre exemplu la Millöcker în *Gasparone* (1884), se disting elemente muzicale care par să anticipeze, într-o manieră aluzivă, limbajul formelor începutului de secol XX. Slaba apreciere a „noii” operete nu s-a bazat doar pe schimbul de generații dintre compozitori, ci și pe evoluția formelor muzicale de exprimare, ce au sugerat o modificare a gusturilor muzicale în domeniul muzicii de divertisment. Acest gust muzical nu a făcut abstracție de premisele societății, iar schimbarea sa depindea preponderent de transformările din sfera socio-culturală din care proveneau receptorii și producătorii realizărilor muzicale.

Succesul primei operete moderne, *Văduva veselă* (*Die Lustige Witwe*, 1905) a lui Franz Lehár, care era considerată drept începutul epocii „de argint” a operetei vieneze, ilustrează această modificare de stil și gusturi muzicale. Dacă ne gândim la factorii sociologici care au influențat producerea și receptarea muzicii, vechea diferențiere, bazată mai ales pe factori biografici și formali, nu ar mai fi suficientă pentru a exprima obiectiv astfel de schimbări evidente. Mai degrabă trebuie să ne întrebăm pentru ce clase sociale au fost create operetele și dacă dezvoltarea socială, așa cum se contura ea la sfârșitul secolului al XIX-lea, ce survenise odată cu modificarea percepției individuale și colective despre viață, nu cumva a influențat și schimbarea în ceea ce privește producția de operete. În realitate poate fi constatat faptul că, în timpul epocii „de aur”, opereta vieneză, respectiv cea a Monarhiei, era legată mai mult de concepția despre viață a burgheziei elevate, orășenesc-liberale, cunoscută și sub numele de „bourgeoisie”, putând fi caracterizată

prin urmare drept un produs al acestei burghezii urbane¹. În 1893, tânărul Hofmannsthal, care avea pe atunci 19 ani, așadar un reprezentant al tinerei generații următoare, îi descria pe antecesorii, pe părinți, ca fiind „contemporanii mai tînărului Offenbach”.² La fel ca publicul parizian din timpul lui Offenbach, această burghezime fusese, la vremea ei, o pătură socială nouă, cu o conștiință de sine bine conturată. În ciuda diferențierilor interne, ea era totuși într-un anume sens mai omogenă decât noua clasă orășenească de mijloc ce i-a urmat și care începuse să se formeze în centrele urbane în ultimele decenii ale Monarhiei; deoarece aceasta din urmă nu era doar mai eterogenă decât cea veche, ci se confruntase, în plus, cu o mai slabă bază economică și un orizont de cultură mai redus. O explicație ar putea fi faptul că se formase din părți ale acelor pături sociale care luaseră naștere ca urmare a numeroaselor valuri de imigrare și a dezvoltării orașelor. În timp ce la Viena, după anul 1848, începuse deja procesul de integrare a „suburbiilor”, finalizat abia în 1904 după mai multe etape (1867, 1890), în Ungaria anului 1872, unirea localităților Ofen [Buda – n.trad.], Alt-Ofen [Buda Veche – n.trad.] și Pesta în „Budapesta” a constituit începutul unei schimbări sociale, al unei transformări sociale ce nu a rămas fără efecte nici asupra politicii. Această nouă clasă orășenească de mijloc lărgită, cu toate că era burgheză, se deosebea în privința structurii sociale și a mentalității de vechea burghezie orășenesc-liberală deja consolidată. În rândurile sale se numărau mai cu seamă reprezentanți ai micilor meserii, meșteșugari și comercianți, care în timpul recesiunii și al stagnării economice din anii de după 1873 („crahul bursei”) i-au considerat pe parveniții economici din vechea burghezie drept principalii lor concurenți, printre care se numărau și o mulțime de evrei asimilați. Noua pătură de mijloc a contribuit, firește, și la declinul ideologiei politice a burgheziei, a liberalismului politic, căci scopurile sociale și politice ale noilor clase nu mai corespundeau cu cele ale unei burghezii îndestulate. Acestea și-au găsit reprezentarea politică în rândul noilor partide „burgheze” de masă, care acționau din ce în ce mai mult nu doar într-o manieră antiliberală, ci și anticapitalistă, respectiv antisemită, cum era Partidul „Creștin-Social” sau „Partidul Popular Ungar” – partide ale căror programe reflectau mentalitatea politică a

noii clase urbane de mijloc. Pe când cei cărora le era adresată acum muzica elevată de divertisment a unui Johann Strauss, Suppé sau Millöcker, provenită așadar din presupusa epocă „de aur” a operetei, erau burghezii consacrați ai epocii liberale, opereta de după 1900 s-a orientat din ce în ce mai mult spre noile pături urbane de mijloc.

Această schimbare poate fi remarcată și ilustrată inclusiv prin textele, prin citatele politice directe din *Văduva veselă* (1905). Aluzia la dreptul general la vot (discuția despre dreptul la vot este comparată cu cea a votului pentru femei), atât de controversat pe atunci, deci de mare actualitate politică (burghezia deja consolidată nu-și dorea o extindere a dreptului la vot, căci se temea de pierderea privilegiilor), respingerea alianței bipartite, alianță deloc îndrăgită în rândurile claselor de mijloc (alianța bipartită dintre Monarhie și Imperiul German este comparată cu „alianța” din cadrul unei căsnicii, care nu e „bună de nimic”), sau persiflarea unui „vivat-patriotism” (= naționalism) de către contele Danilo reflectă, în ansamblu, o mentalitate politică proprie a acestor noi clase burgheze urbane de mijloc. Începutul și sfârșitul operetei sunt strâns legate de ascensiunea și declinul, de transformarea acelor clase ce compun tabloul social al orașelor Monarhiei. Dezvoltarea socială și economică accelerată a secolului al XIX-lea a avut drept urmare inclusiv formarea unei burghezii orășenești diferențiate aflate într-o continuă consolidare. Această burghezie reprezenta pentru noul gen dramatic, opereta, atât imaginea reflectată pe scenă, cât și publicul căruia i se adresa.

Opereta Monarhiei, sau opereta vieneză, se înscrie în tabloul evoluției sociale ce cuprinsese întreaga Europă. Diferențierile sociale accelerate, urmare a procesului de modernizare, au fost un fenomen răspândit pe tot continentul european, provocând în rândul indivizilor și al grupurilor sociale un sentiment tot mai acut de nesiguranță, o conștientizare a crizei, o criză a identităților, concretizate în arta și în literatura modernității din jurul anului 1900. S-au încercat diferite moduri de prevenire și depășire a acestor crize identitare: la nivel estetic, prin diverse tentative de adaptare la stilurile „moderne”, în domeniul intelectual, prin reflecții profunde asupra acestei noi stări de spirit, în politică, prin propuneri de noi soluții sociale, iar în viața de zi cu zi, la

un nivel de reflecție mai general, prin evadarea în lumea iluziilor, a delectării. Căci ceea ce era de o seriozitate amară în realitatea vieții sociale putea fi transpus pe scenă într-o manieră facilă, senină, glumeață, chiar exorcizat prin satiră, și putea fi privit, ridiculizat, zeflemisit și criticat de către cei din sala de spectacol întunecată și anonimă. Succesul operetelor lui Offenbach a constat tocmai în faptul că acestea veneau ca o reacție, distractivă dar și critică, la transformările sociale, la instabilitățile politice și la sentimentul de nesiguranță al populației urbane „moderne”.

Eliminarea barierelor sociale

Opereta vieneză reprezenta, de asemenea, acea formă tipică a unei autorefecții ironice „austriece”, care a fost exprimată prin parodia literară, prin satiră, prin caricatură, încă din perioada iozefinistă.³ Tematizarea parodică a diferențelor sociale reprezintă un topos fundamental al operetei vieneze, deși aceste diferențe par să se topească de fiecare dată într-o armonie de basm, iar anevoioasa permisivitate socială, așadar posibilitatea ascensiunii sociale este sugerată prin intermediul unei scene cu personaje costumate, în cadrul unui bal mascat, unde, în mod sugestiv, cetățenii de rând obișnuiau să se înfățișeze mai ales drept reprezentanți ai unei clase sociale superioare, în timp ce nobilii se costumau ca cetățeni de rând; pe scenă schimbările de statut social erau obținute fără multă străduință, însă visul îndepărtat al multor cetățeni avizi de ascensiune făcea din nobili ținta constantă a persiflărilor în teatru și în operete.

Această dorință de ascensiune a burgheziei, încercarea sa de a-și demonstra și în fața unui public mai larg aspirația de a deține comanda socială și economică, prin intrarea în rândurile clasei conducătoare a nobilimii anterioare, este dovedită de extrem de numeroasele titluri nobiliare cumpărate la sfârșitul secolului al XIX-lea.⁴ Totuși, rangul de noblețe nu era perceput doar ca un statut social superior; el era considerat de mulți reprezentanți ai unei concepții de viață moderne drept realizarea individualității, a autonomiei și autenticității. Autonomia și autenticitatea erau însă preceptele generale ale artei modernității, de

aceea nu este de mirare că această artă ar putea fi numită și artă „aristocratică”. În discursul său din cadrul primei expoziții a Secesiunii vieneze (1898), Rudolf Lothar nu numai că a invocat această temă, dar a îmbinat-o cu obiectivele social-politice ale burgheziei: „La fel ca orice artă veritabilă, această artă este personală, individuală. Ea este aristocratică în ceea ce privește ideile, trăirile, și este democratică din punctul de vedere al impactului. Căci se adresează tuturor celor care au ajuns acolo într-un mod anevoios, încărcăți de povara zilei. Iar arta dorește să-i transforme pe toți în aristocrați! Aristocratizarea maselor, aceasta este misiunea artei.”⁵ Firește că burghezii recent înnoșilați nu deveniseră imediat „aristocrați”, ci făceau parte din așa-zisa „a doua societate”, bine dezvoltată încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, o societate care, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a devenit o parte importantă din structura socială a Monarhiei. Ferdinand von Bauernfeld afirma că „societatea vieneză, care, ca în orice mare oraș, gravitează în jurul unor coterii, a fost multă vreme inofensivă și plăcută. Categoria cultă de mijloc era legată într-o oarecare măsură de cercurile financiare înalte, cărora li s-a alăturat o parte a nobilimii, iar aceasta a acceptat fără rezerve denumirea de ‘a doua societate’. Aristocrația propriu-zisă (la ‘crème’) se afla la o înălțime inabordabilă, olimpiană.”⁶

Majoritatea operetelor prezintă însă nobilimea nu doar ca ideal al burgheziei, ci, prin sarcasmul lor critic inerent, drept o clasă socială rămasă în afara timpului său, ce trebuie considerată depășită în raport cu structurile sociale moderne. Această imagine ambivalentă ar fi putut apărea și ca expresie a unei autorefecții indirecte și a unei terapii sociale binefăcătoare (Florimond Ronger Hervé). În sala întunecoasă de spectacol, purtând pe deget un inel gros cu sigiliu, ce nu i se cuvenea încă, spectatorul de rând putea să râdă de ceea ce era de o amară seriozitate în afara teatrului, în viața de zi cu zi; putea să râdă de lucrurile după care tânjea și spre care tindea: să se insinueze în elita socială prin înnoșilare. Cu toate acestea, trebuia să fie conștient că, în definitiv, statutul social respectiv era unul deja depășit. Așadar, la teatru, spectatorul făcea haz, de exemplu, nu numai de figura anacronică a unui „conte de operetă” maghiar, ci putea să se amuze de el însuși și de

dorința sa de ascensiune, de „arivismul” integrării într-o clasă socială despre care era nevoit să admită că nu prea mai răspundea cerințelor sociale ale timpurilor moderne. Din această perspectivă, operetele erau permanent expresia și reflexul realității sociale din care proveneau și a reprezentanților căreia li se adresa, în calitatea lor de receptori.

În mod similar, cu ocazia premierei la *Cavalerul rozelor* (*Rosenkavalier*), Hugo von Hofmannsthal atrăgea atenția exact asupra acestei concordanțe dintre opera de artă și societate, accentuând astfel actualitatea temelor sale: „Mareșala nu este acolo pentru ea, și nici baronul Ochs. Există o confruntare și totuși ei sunt legați unul de celălalt, tânărul Octavian stă între ei și îi unește. Sophie este împotriva Mareșalei, fata contra doamnei, și din nou intervine Octavian, despărțindu-le și unindu-le. Sophie este, în sine, cu adevărat burgheză, ca și tatăl ei. Astfel, acest grup stă față în față cu cei nobili și mari, care își pot permite multe. Baronul Ochs, cum o fi el, este totuși un soi de nobil; el și Faninal se întregesc reciproc, au nevoie unul de altul ... Toți sunt legați unii de ceilalți iar partea cea mai bună se află între ei: este ceva de moment și totuși veșnic, celebrat prin muzică.” *Cavalerul rozelor* este totuși, în ciuda proiectării în trecut, în secolul al XVIII-lea, o piesă care reflectă prezentul. „La prima vedere ar putea părea că scena redă cu multă sârguință și efort imaginea unei epoci trecute, dar este doar o iluzie ce nu durează mai mult decât o clipă.”⁷

Aceeași afirmație s-ar putea face și în cazul unor operete: chiar dacă libretele lor au o slabă calitate literară, iar expresia muzicală este de nivel mediu în comparație cu limbajul contemporan al muzicii serioase, totuși, privite ca un tot unitar, ele rămân un produs și o imagine ale acelui context social căruia îi datorează originea și chiar existența. Într-o manieră întrucâtva șarjată am putea chiar susține că o analiză corectă a operetei ar fi mai profitabilă pentru perioada apariției sale decât, spre exemplu, cercetarea științifică a unui izvor istoric tradițional. Deși sună banal, convorbirea telefonică fictivă dintre Hermann Bahr și scriitoarea și foiletonista Bertha Zuckerkandl atrage totuși atenția într-un mod convingător asupra acestui aspect. Când Bahr i s-a plâns lui Zuckerkandl că nici Opera, nici Burgtheater sau expozițiile de artă din Viena nu-i mai pot impresiona pe străini, aceasta a replicat:

„Stați puțin! Pot să vă arăt un jalon important – ba nu, două. Se vorbește despre științe, în special despre științele naturii, medicină și – cu toate că pare puțin ciudat – în același timp despre opereta vieneză ... Astă seară îi due [pe prietenii mei parizieni] la Theater an der Wien. Acolo se întâmplă o minune austriacă. Acolo sunt Johann Strauss și Alexander Girardi, care – în felul lor – întruchipează Austria într-un mod aproape mistic.”⁸

Critica socială și politică

În mod cert opereta vieneză și Girardi, unul din cei mai cunoscuți interpreți de operetă, nu au fost doar o „mistică întruchipare” a Austriei. Opereta din timpul Monarhiei îndeplinea o funcție politică reală, critica societatea și confrunta publicul cu realitățile și inconvenientele social-politice existente. Îi prezenta așadar „Austriei”, Monarhiei, o oglindă, ce-i drept într-o formă spirituală și amuzantă, proprie și comediilor lui Nestroy. Chiar și un critic precum Endre Ady a trebuit să admită, cu ocazia lansării operetei maghiare *Bob herceg* (cu premiera în 1902) de Jenő Huszka: „Nu anulați faptele existente pentru că sunteți de părere că avem de-a face cu o dulce, naivă și nebună operetă. În realitate, opereta este una dintre cele mai serioase specii de teatru, cea mai frumoasă și mai liberă, prin intermediul căreia le putem da o palmă regilor fără să ne fie frică. Opereta este plină de miez, este imaginativă, izvorăște din minți inovatoare și este capabilă să dărâme mai mult din această lume coruptă și să-și pregătească auditoriul pentru un viitor luminos mai mult decât ar putea să o facă cinci moțiuni parlamentare...”⁹

În anul 1911, subiectul operetei *Eva* a lui Lehár a introdus spectatorii chiar și în mediul muncitorilor din fabrici. Poate că această digresiune într-o lume nefamiliară burgheziei reprezintă o excepție de la subiectele obișnuite ale operetelor. Cu toate acestea, tematica ei aducea sub privirile spectatorilor burghezi o realitate despre care se scria curent și în ziare. În plus, aici era prezentată o zonă marginală, cât se poate de actuală și cunoscută: un proprietar de fabrică burghez seduce o tânără lucrătoare, fapt pentru care muncitorii se revoltă. „Existau numeroși fabricanți, mai ales șefi de echipă, care făceau abuz de

putere în așa fel încât să-și seducă tinerele angajate. Atunci liderii militanți ai muncitorilor și în special anarho-sindicaliștii și-au exprimat în mod repetat revolta împotriva reeditării dreptului de 'prima noctis'. Aceste pângăriri ale tinerelor fete de la țară au subminat se pare moralul muncitorilor – observație ce nu era nejustificată, după cum se știe."¹⁰ Opereta nu voia neapărat să rezolve problemele sociale; ea voia, bineînțeles, în felul ei caracteristic, al divertismentului senin, să denunțe comportamentul noii burghezii (de exemplu, al proprietarilor de fabrici). Așadar, ultimul lucru pe care îl intenționa Lehár era să intervină cu opereta sa în dezbaterile despre soluționarea problemelor sociale, iar replica directorului de teatru Wilhelm Karczag este îndreptățită: „Mereu citesc că Franz Lehár a vrut să soluționeze probleme socialiste în opereta sa *Eva*. Pentru numele lui Dumnezeu, unde apare vreun cuvânt despre problema socialistă în această creație muzicală? Doar pentru că muncitorii se revoltă – asta înseamnă socialism? ... Doar un critic superficial și neștiutor poate, atunci când aude de o revoltă a muncitorilor, să afirme că este în același timp o demonstrație socialistă.”¹¹

Așadar, opereta nu a fost nicidecum doar „forma populară a idealizării sentimentale a trecutului”¹², ci a avut tendința să străpungă, cel puțin într-o seară, ca prin vis, realitatea social-politică și social-morală. Caracterizarea uneori negativă a nobilimii, de exemplu în *Văduva veselă* din 1905 sau în *Contele de Luxemburg* (*Der Graf von Luxembourg*) din 1909 ale lui Lehár și în *Farmecul unui vals* (*Ein Walzertraum*) din 1907 a lui Oscar Straus, împreună cu denigrarea burgheziei din *Liliacul* nu trebuie înțelese doar ca o săgeată critică trimisă prin intermediul teatrului; ea a fost mai degrabă și o „autopersiflare”¹³ a statutului social concret al publicului, al spectatorilor de operetă burghezi. Pe de o parte, zeflemisirea nobilimii se voia a fi o consolare pentru toți cei care nu erau prinți, conți sau baroni. Oamenii simpli, țărani, săracii sau marginalizații, precum ȝiganii, erau uneori mai bine priviți decât aristocrații (*Voievodul țiganilor – Der Zigeunerbaron*, 1885). Pe de altă parte, tocmai această pătură socială de mijloc – care voia să parvină și al cărei ideal era, în sensul „devalorizării proprietății culturale”, să intre în posesia drepturilor social-politice și a

stilului de viață al fostei clase conducătoare, deci al aristocrației – putea să facă haz de ea însăși, mai exact de postura ei social-economică.

Aluzia critică și totodată senină a posibilităților de depășire a contradicțiilor dintre clase conturează încă un aspect social care nu se regăsește doar în opereta pariziană, ci și în cea vieneză, mai precis în scenele de bal și de *travesti* (de exemplu în *Liliacul*, în *Balul operei*), sau în finalul fericit, de basm, al unei legături dintre reprezentanții diferitelor origini sociale, condamnate de normele sociale existente (*Voievodul Țiganilor*), în relația dintre numeroase personaje de tip Sophie și Quinquis ale lui Hofmannsthal. În mod sigur, corectarea indirectă a acestor evidențe sociale, realizată prin intermediul teatrului, corespunde în mare măsură schemei de proiecție a unei societăți ideale într-o lume utopic-iluzorie, nealterată, orientată uneori spre trecut. Ea devine astfel ușor de înțeles pentru fiecare. Mai mult decât atât, ea este și reflecția indirectă a unei corectări treptate care începe să se contureze în viața socială reală, unde diferențele de statut și de clasă contează din ce în ce mai puțin.

Critica politică¹⁴ este de asemenea abordată în operete, dar apare de cele mai multe ori în chip inofensiv, hazliu și camuflat. Cu toate acestea, majoritatea spectatorilor au înțeles că locul acțiunii din *Văduva veselă*, legația „pontevedriană” din Paris, făcea referire la statul balcanic Muntenegru, unde situația politică era tulbure, și că prin urmare trebuia să fie vorba, în mod indirect, despre Curtea de la Viena. Pe lângă autoritățile statale și ineptiile birocrăției lor absurde, o țință predilectă a numeroaselor operete de la sfârșitul secolului a fost în special poliția. Pe lângă aventurile erotice care duc la quiproquo-uri și neînțelegeri amuzante, fundalul acțiunii din *Liliacul* (1874) este dominat de laitmotivul sentinței primite de proaspătul înnobilit Gabriel von Eisenstein. Acesta lovește un aprod cu cravașa, făcându-l pe deasupra prost și îngâmfat – fărădelege ce nu a fost urmată de un proces corect de judecată, ci de o procedură sumară obișnuită. Pentru percepția „bourgeoise”, greșeala lui Eisenstein era considerată un simplu delict cavaleresc. Eisenstein putea fi așadar sigur de simpatia spectatorilor burghezi. Producătorii de operete și spectatorii lor încă puteau să se amuze la teatru de încurcăturile iscate de astfel de „fapte arbitrare”

polițienești. În același timp, acțiunile oficiale similare care afectau viața privată a fiecărui cetățean în parte deveniseră o realitate dură și constantă în viața de zi cu zi a locuitorilor Monarhiei. Probabil că una dintre încercăturile cele mai cunoscute din acele vremuri era încă prezentă în amintirea spectatorilor. Cu câțiva ani înainte de premiera operetei *Liliacul*, cunoscutul scriitor și foiletonist Ferdinand Kürnberger a trebuit să-și ispășească în anul 1860 pedeapsa de zece zile primită pe motivul unei pleccări la München, deplasare tolerată formal, dar de fapt nepermisă. Asemenea personajului lui Eisenstein din operetă, Kürnberger s-a predat de bunăvoie poliției și, după cum a relatat el însuși mai târziu, nu a fost tratat în pușcărie ca arestat, ci cu adevărat bine, la fel ca Eisenstein. „Când a venit ieri Kompert și a întrebat de un « arestat cu numele Dr. Kürnberger », i s-a răspuns cu mare mândrie: « Vă rog, acest domn nu este arestat, a venit de bunăvoie »...”¹⁵

Cenzura statală

Desigur, de la Constituția din decembrie 1867 au intrat în vigoare și în Austria drepturile fundamentale ce garantau legal siguranța cetățeanului. Autoritatea statală mai dispunea cu toate acestea de posibilități de intervenție arbitrară în sfera privată a cetățenilor, atunci când se considera că prestigiul statului, autoritatea statală sau moralitatea publică erau prejudiciate. Astfel că, în ciuda dreptului fundamental al libertății presei, au existat până la sfârșitul Monarhiei reglementări de cenzură, care nu au cruțat nici unele librete de operetă. Autoritățile de cenzură din Austria Inferioară au ordonat în 1871 eliminarea definitivă a adresării „Maiestate” din opereta *Indigo* a lui Strauss, iar din *Voievodul țiganilor* (1885) au trebuit tăiate toate acele părți unde cenzura putea bănui o defăimare a stăpânirii politice și a reprezentanților ei. De exemplu, s-a impus ca expresia inițială „comisia secretă de moravuri imperială” să se transforme în „comisia secretă de moravuri”, iar denumirea „guvernator imperial”, evocată prin alăturarea cu „direcția polițienească imperială din Viena”, a trebuit să fie eliminată.¹⁶ Dacă până atunci se reproșase operetei vieneze că îi lipsea acea critică socială și politică fățișă, sarcastică, proprie echivalentului ei parizian, deficitul respectiv

s-a datorat cu siguranță și atenuării impuse de autorități în ceea ce privește unele mesaje inițial mult prea directe, deși întotdeauna distorsionate teatral-poetic. Pe de altă parte, eliminările, respectiv adaptările unor părți contestate din *Liliacul* (1874), de exemplu, evidențiază faptul că pasajele ajustate n-au pierdut prea mult din tendința lor inițială. Probabil că publicului îi era indiferent dacă denumirea inițială „femeia de pe tron” a trebuit să fie modificată în „regină”, sau dacă săgeata directă a aluziei la infidelitatea Rosalindei a fost preschimbată într-o variantă indirectă, dar cu atât mai picantă din punct de vedere erotic: „Joc rolul unei dame din Paris, ah, ah, soția unui domn marchiz, ah, ah, dar uite că intră un tânăr conte în casă, ah, ah, el atentează la virtutea mea, ah, ah! Două acte nu cedez, dar, ah, în al treilea mă cuprinde slăbiciunea...”¹⁷

Critica la adresa „patriei” și a naționalismului

Critica permanentă adusă nu fără temei autorităților statale (birocrației) le viza mai ales pe cele ale Monarhiei, iar libretiștii și spectatorii deopotrivă s-au gândit cu siguranță la cenzura birocratică și au persiflat-o ca atare. Cum trebuia să se comporte un supus loial în aceste condiții autoritare și cum putea fi constrâns să facă dovada sentimentelor patriotice, când ele îi erau impuse? Persiflarea directă sau indirectă a patriei avea așadar o cauză reală, un „fundamentum in re”, și viza neajunsurile din viața de zi cu zi. „O, patrie, îmi provoci deja suficientă durere și suferință în timpul zilei” – această arie din *Văduva veselă* cântată de Danilo era parcă croită pentru inima spectatorilor, ei se puteau identifica cu ușurință cu personajul și cu critica exprimată.¹⁸ Hermann Bahr scria doar cu puțin timp înainte, în 1893: „Patria. Dragostea de patrie este un sentiment natural, care nu merită nici laudă, nici reproș. Dacă însă este ridicată în slăvi, aceasta se datorează faptului că patria a fost pentru toți acca perpetuă sursă de cultură, care se putea revigora sau înnoi oricând era vlăguită. Sufletul fiecăruia se compunea din afecte pe care le datora patriei, și nu le putea simți mai deslușit, mai puternic sau mai curat decât atunci când se cufunda în patrie. Concepția sa era cuprinsă în concepția patriei. Astăzi acest lucru nu mai este valabil. Sufletul are

astăzi altă patrie decât corpul. Dacă reducem azi pe cineva la patria sa, îl minimalizăm. În mine sălășluiește cu siguranță mai mult decât orașul Linz. Dacă vrem astăzi să atingem ceea ce s-ar putea atinge printr-un intens devotament față de patrie, ar trebui să-i luăm patriei sufletul, acel European Club.”¹⁹ Am inclus aici citatul din Bahr doar pentru a indica susceptibilitatea generală cu care era percepută dragostea de patrie impusă politic.

În Monarhie, unde fiecare individ avea altă „patrie”, bazată din ce în ce mai mult pe argumente național-ideologice, acest topos devenise un simbol general încă de pe vremea scrierii lui Joseph von Sonnenfels *Über die Liebe zum Vaterland* („Despre dragostea de patrie”) din 1771, simbol ce trebuia să coaguleze diversitatea Monarhiei; el fusese introdus și instrumentalizat de propaganda politică a guvernării centraliste, absolutiste, mai ales de la proclamarea „Imperiului Austriac” din 1804. Dragostea de patrie însemna așadar acceptarea intereselor statale globale, care contraveneau tot mai mult intereselor separatiste ale națiunilor individuale. Iar în numele acestui simbol, al dragostei de patrie, s-a făcut apel și la supunere în fața stăpânirii politice centrale supraordonate, ceea ce însemna în mod concret că mai ales reprezentanții instituțiilor rămase comune după acordul de compromis din 1867 (diplomația, apărarea și finanțele, așadar birocrăția și armata) erau constrânși să afișeze sentimente patriotice. În plus, se dorea însuflarea unui sentiment de apartenență comună, bazat pe dragostea de patrie, mai ales acelei părți din Monarhie care nu era deloc unitară din punct de vedere național, și anume „Austriei”, unde tradițiile autonome cisleithaniene aveau o mare pondere. Acest lucru nu a rămas fără consecințe. Chiar și František Palacký era convins, încă din anul 1866, de importanța acestei idei comune, iar scriitorul și directorul de la *Hofburgtheater*, Alfred von Berger, relatează că această dragoste de patrie avea un caracter implicit în cadrul înaltei funcționării: „...era un sentiment creat și alimentat de o muncă spirituală filozofică și istorică, urmărind întruchiparea Austriei pentru cei care nutreau acest simțământ.”²⁰ Nenumărate „apeluri către cetățeni” și multe lucrări de sorghinte populară, cu caracter semioficial îndemnau către această dragoste de țară. Pe măsură ce coerența Monarhiei multietnice devenea tot mai

fragilă în ultimele decenii de existență, fiecare formă de serviciu statal sau militar se baza și mai mult pe deviza dragostei de țară. Folosită din ce în ce mai frecvent ca instanță morală ce viza subordonarea și îndatoririle față de stat, dragostea de țară devenise un cuvânt gol și, în plus, controversat – mai ales în perioada modernă din jurul anului 1900.

Fațete ascunse ale operetei *Voievodul țiganilor*

Subiectele operetelor au abordat, așadar, acele teme sociale și politice de actualitate ce abundau în cotidianul noii burghezii liberale. Ne putem întreba atunci care era situația concretă a operetei marii burghezii liberale. După cum am arătat, întâlnim și aici împrumuturi directe și citate extrase din contextul politic și social actual, iar operetele lui Suppé, ale lui Millöcker sau Johann Strauss s-au dovedit sensibile la modul de percepere a vieții de către receptorii lor, chiar dacă într-o manieră proprie, cultivată și critică. Prin urmare, acțiunea din *Voievodul țiganilor* nu este nici mai mult, nici mai puțin decât o prelucrare amuzantă, proiectată pe scena secolului al XVIII-lea, a relației austro-ungare după compromisul din 1867. Importantul moment istoric fusese văzut de mulți liberali ca o dezavantajare a Austriei față de Ungaria, mai ales că prin așa-numita reglementare a calculării cotelor-părți, jumătatea maghiară a Imperiului avea răspunderi financiare mai mici decât partea austriacă în cadrul bugetului comun. De aici au rezultat tensiuni permanente și disensiuni politice de natură să îngreuneze renegocierea compromisului, ce avea loc o dată la zece ani, și au generat o imagine negativă a Ungariei pentru opinia publică. Prin referințele ei directe sau voalate la lumea țiganilor, acțiunea evidențiază în același timp inițiativele politicii liberale în favoarea minorităților țării. Această politică era, cel puțin în numeroase concepții teoretice, caracterizată ca fiind una tolerantă și conciliantă. Desigur, adeseori practica demersurilor politice nu corespundea prevederilor teoretice. Toate aceste probleme sunt reflectate indirect, la diferite niveluri, în *Voievodul țiganilor*, unde sunt amintite și obiectivele politice ale epocii *Hochliberalismus* [perioadă în secolul al XIX-lea, după 1867 și până spre 1897, în care parti-

dele liberale din Monarhie dețineau puterea sau erau foarte influente, n.trad.]. Voi încerca să ilustrez această afirmație prin câteva exemple.

În primul rând, contrar realității politice, *Volevodul țiganilor* conturează o imagine întru totul pozitivă a Ungariei și a locuitorilor ei multietnici, imagine la care contribuia muzica înflăcărată a ceardașului și a verbuncului, atât de îndrăgită la Viena. Dar oare părerea generală, care domnea la Viena și în Cisleithania (Austria) despre Ungaria, era într-adevăr invariabil negativă așa cum pretindea discursul utilizat cotidian de politicieni, indus de cenzura din anul 1867? Simpla existență a numeroaselor legături de familie cu Ungaria ridică dubii: în jurul anului 1900, la Viena trăiau cca 60.000 de persoane din Regatul Ungariei. De asemenea, este un fapt cunoscut că Ungariei îi erau aplicate stereotipuri pozitive care nu se datorau doar caracterului exemplar al elitelor țării (nobilimea), ce se poate explica și printr-o tradiție socio-culturală și politică a cărei amintire era încă prezentă în opinia publică. „Ungaromania” perioadei *Vormärz* [perioadă ce precedă revoluția din 1848, situată de unii istorici în intervalul 1830-1848, și de alții ca acoperind inclusiv anii perioadei Restaurației 1815-1830, n.trad.], care la începutul modernizării economice, odată cu marile ei schimbări și nesiguranțe sociale, atribuisе Ungariei agrare imaginea unei lumi sălbatice, neatinse, a unui tărâm necunoscut, utopic și deci „ideal”, sprijinindu-se și pe diferite mituri istorice, respectiv amintiri politice. Una dintre ele era ipoteza acceptată aproape unanim că Ungaria a fost cea care a salvat Monarhia la începutul domniei Mariei Tereza susținând-o prin renunțarea la propriile interese („vitam et sanguinem”, 1741), dar că tot Ungaria, mai precis prin reprezentanți din toate clasele sociale, a protestat cu tot mai mult succes împotriva formelor de domnie autocrate și absolutiste, participând în 1848 chiar la o revoluție deschisă. Și această reprezentare a Ungariei era de actualitate pentru opinia publică, iar imaginea ungarilor „curajoși” și „mândri” se regăsea printre altele și în genurile de divertisment muzical și literar. Nenumărate teme, motive și dansuri de Johann Strauss ilustrează acest lucru la fel de clar ca și recurența imaginii Ungariei în diferite subiecte literare și piese de teatru. Aici trebuie să o amintim, nu în ultimul rând, pe Rosalinde din *Liliacul* (1874), deghizată în contesă maghiară, care, în ceardașul cântat

(în tabloul al 12-lea din actul doi), exprimă concis, în formă stereotipizată și mitizată, ceea ce corespundea imaginilor preluate de public din trecut: „Clinchete de clopoței ai patriei, voi îmi treziți nostalgii, îmi aduceți lacrimi în ochi ... O patrie, atât de minunată, cum strălucește acolo soarele atât de clar, cât de verzi îți sunt pădurile, cât de surâzătoare câmpiile, o țară, unde am fost atât de fericită.”²¹

În al doilea rând, subiectul *Voievodului țiganilor*, făcând uitate refulările și traumele revoluției de la 1848, căreia i se alăturase și Viena, o readuce literar și muzical în actualitate. După cum se știe, câțiva revoluționari de frunte ai anului 1848, printre care și aristocrați renumiți, precum contele Julius Andrassy, cel ce va deveni mai târziu prim-ministru al Ungariei și ministru de externe comun, au fost amnistiați în Ungaria chiar înaintea tratativelor pentru compromis. Doar atunci au putut să se întoarcă definitiv din emigrație în patria lor și să reintre legal în posesia proprietăților ce le fuseseră confiscate după 1848. Aceeași soartă o are și „voievodul țiganilor”, „emigrantul” Sándor Barinkay, deși nu în 1848, ci un secol mai devreme, la mijlocul secolului al XVIII-lea. Totuși, inițial el nu este nobil, ci un burghez tipic, ceea ce trebuia să ilustreze la nivel mental aderarea la cauza revoluției burgheze din 1848. Barinkay, care fusese expulzat din țară pentru că familia sa luptase de partea turcilor (așadar, a „răzvrătiților”) în ultimul război împotriva Imperiului, se poate întoarce pe moșiile lui devenite pustii doar printr-o amnistie imperială.

În al treilea rând, legătura dintre Sándor Barinkay și Saffi, o presupusă fiică de țigani, devine motivul mai multor absurdități socio-politice în operetă. Mai întâi legătura dintre ei, ce nu fusese legalizată printr-o căsătorie oficială, stârnește neîncrederea autorității statale. „Comisia de moravuri” este chemată să se întrunească imediat. În imaginația spectatorilor sfârșitului de secol, această legătură extraconjugală reprezenta în același timp o anticipare a dragostei libere din perioada modernă, atrăgând atenția asupra asupririi barierelor de drept statal și religios din calea relațiilor „libere”, reglementate doar din punct de vedere civil. Liberalismul trebuia să ducă o luptă continuă pentru recunoașterea lor, intervenind neobosit pentru o delimitare strictă între stat și biserică, separare ce va dobândi forță legislativă în Monarhie abia în

1894, însă doar în Ungaria. „Comisia de moravuri”, cu alte cuvinte forța de ordine, care apărea în operetă în rolul de apărătoare a moralei publice, statal-bisericești și a legilor în vigoare, trebuie să pedepsească legătura ilegală, extraconjugală, ce fusese desăvârșită cu asistența „mugurarului”, a unei păsări de pădure, și să restabilească ordinea în modul ei specific, fiind, firește, conștientă de batjocura și persiflarea actorilor și a publicului. Când identitatea adevărată a lui Saffi este dezvăluită pe parcursul acțiunii, ea dovedindu-se a fi fiica unui prinț turc, apare o nouă dificultate neașteptată: din cauza diferenței de statut social care îl desparte de „aristocrată”, burghezul Barinkay nu se mai poate căsători legal cu Saffi, și doar înnobilarea sa ulterioară – datorată meritelor militare – permite legalizarea relației. Astfel, libretul face aluzie la practicile reale la care recurgeau numeroși cetățeni în scopul ascensiunii pe scara socială. Într-adevăr, una dintre metodele cele mai comune și mai îndrăgite de a sparge barierele sociale și de a se asimila nobilimii, fostei pătri conducătoare, era înnobilarea. Cei care voiau să parvină în a doua jumătate a secolului al XIX-lea recurgeau la această metodă, titlul fiind ori cumpărat, ori dobândit prin diferite merite.

În al patrulea rând, scenele din *Voievodul țiganilor* în care se făcea propagandă, prin sloganuri patriotice, pentru armată și război, aveau o țintă precisă. La urma urmei, se știe că războiul era profund detestat, iar aceste două realități necesitau în mod firesc o prealabilă pregătire și îmbărbătare reciprocă în rândul populației. Scopul acestor scene era așadar de a evidenția poziția critică a burgheziei liberale față de armată, război și acele sloganuri patriotice exagerate care doreau să facă serviciul militar atrăgător. Nu doar evenimentele sângeroase și înfrângerile militare ale anului 1848 deveneau prezente în memoria publicului prin punerea în scenă, atenuată, ce trimitea către secolul al XVIII-lea, dar și războaiele pierdute din 1859 și 1866 contribuiau la îndoielile privind justificarea lor și mai ales a sensului unei intervenții militare în general. *Lieutenant Gustl* („Locotenentul Gustl”) al lui Arthur Schnitzler va deveni puțin mai târziu (în 1901) apogeul literar al acestei critici care continua și amplifică de fapt critica generației anterioare la adresa războiului, în timp ce romanul Berthei von Suttner *Die Waffen nieder* („Jos armele”) din 1899 ridica atmosfera antimilitară la

rangul de program politic; după cum se știe, în anul 1891 aceasta a înființat „Societatea austriacă a prietenilor păcii” și a participat la aproape toate conferințele dedicate păcii mondiale.

În al cincilea și ultimul rând, locul acțiunii operetei, Banatul timișean din sud-estul Ungariei, trimite către o componentă multietnică, predominantă în Monarhia austro-ungară. Faptul că tocmai comitatul timișean putea fi văzut ca o paradigmă a multietnicității și multiculturității le era foarte bine cunoscut multor reprezentanți ai burgheziei cultivate austriece, fie din școală, fie datorită relațiilor personale sau de rudenie cu Banatul. Multietnicitatea acestei mici subregiuni maghiare, conviețuirea maghiarilor, sârbilor, românilor, bulgarilor, germanilor („șvabilor”), evreilor și țiganilor (romilor) putea constitui un microcosmos etnic-cultural al Regatului Ungariei și al întregii regiuni a Monarhiei. Iar politica sa internă era, mai ales în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dominată de tot mai multe conflicte, a căror cauză era adesea tocmai această situație multietnică. Pe de altă parte, în volumul corespunzător (apărut în 1891) din enciclopedia *Kronprinzenwerk. Die österreichisch-ungarisch Monarchie in Wort und Bild* („Lucrarea Prințului de Coroană. Monarhia austro-ungară în cuvânt și imagine”), a cărei redactare o preluase Mór Jókai pentru volumele dedicate Ungariei, apare ca deosebit de relevant faptul că autorii maghiari au știut să aprecieze aspectele pozitive ale „acelui caleidoscop pestriț reprezentat de amestecul de popoare din sudul Ungariei” – și cu atât mai relevant dacă ne gândim că volumul despre Comitatul timișean din ciclul „Comitatele și orașele Ungariei”, redactat începând din 1896 de Samuel Barovszky, se sprijinea pe o linie naționalistă maghiară și se referea aproape exclusiv la maghiari și germani.²²

O imagine realistă a țiganilor?

Din punctul de vedere al unei astfel de multietnicități, mi se pare demnă de atenție aluzia la împăcarea dintre austrieci și maghiari, așa cum se reflectă ea în *Volevodul țiganilor*, și mai cu seamă imaginea conturată aici despre țigani, considerați paria popoarelor Monarhiei. Membrii acestui grup etnic imigraseră aici încă din secolul al XV-lea, însoțiseră

armata imperiului în expedițiile militare ca potcovari și armurieri, iar pe vreme de pace se remaneau ca interpreți și propagatori ai muzicii popoarelor pe lângă care se stabiliseră. Raportul lui Martin Schwartzner despre țigani din *Statistica Regatului Ungariei* apărută în 1798 rezuma toate aceste aspecte pozitive, dar lăsa să se întrevadă și prejudecățile referitoare la țigani: „Viora, barosul, negoțul cu cai, chiromanția și furatul sunt principala lor sursă de hrană în Ungaria ... După inventarea prafului de pușcă, ([țigani]) le-au fabricat ungurilor primele amortizoare și espingole ... Nici un virtuoz nu cântă dansurile și melodiile naționale maghiare cu aceeași iscusință a țiganilor care le cântă după ureche, dar corect totuși. În sate sunt muzicanții obișnuiți de la fiecare nuntă, de la fiecare beție, inclusiv nobilimea civilizată găsește plăcere în talentele lor muzicale la mese de societate, atunci când împrejurările cer dansuri și cântece naționale.”²³ Abia în secolul al XIX-lea iau naștere larg răspânditele clișee unilaterale care îi înfățișează pe țigani ca pe un popor sălbatic, neatins de civilizație și îi identifică mai ales cu modul lor specific de a face muzică, care era atât de puternic impregnat de elementele folclorice ale țărilor gazdă, încât Franz Liszt a încercat să pună, în mod eronat, semnul egal între muzica lor și cea populară maghiară originală în lucrarea sa *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859). Și literatura a preluat clișeele respective, contribuind substanțial la propagarea acestor stereotipuri și asociind naturațea slobodă a țiganului cu idealurile progresiste de libertate ale perioadei *Vormärz*, cum se poate observa în scrierile lui Nikolaus Lenau sau ale scriitorului maghiar Mihály Vörösmarty. În afara Ungariei, de exemplu la Viena, țiganii erau cunoscuți și apreciați mai ales ca muzicanți, unde apăreau încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, printre altele, la serbări populare în Prater. Adalbert Stifter rememorează în *Wien und die Wiener* („Viena și vienezii”, 1844), într-o descriere impresionantă: „...și mai vin și țiganii, tovarăși bizari, amorțiți, personaje rămase într-un timp preistoric, ca în vis, neatinși de prezent. Dar îi vei auzi imediat: chiar de-ar fi trăit toată viața la Prater, cântările lor străvechi sunt neatinse de spiritul și obiceiul tonalităților noastre, ei cântă cu o melancolie înflăcărată, ca ochii lor, și freamătă fabulos și sinuos, întocmai ca firele istoriei lor printre celelalte destine ale lumii.”²⁴ Odată cu

sporirea prejudecăților ideologice naționaliste, țiganilor le-au fost însă aplicate tot mai multe stereotipuri negative, fiind marginalizați, excluși din societate.

Este prin urmare surprinzător că în textul versiunii maghiare originale a *Voievodului țiganilor*, având la origine o nuvelă a scriitorului maghiar Mór Jókai, foarte popular pe atunci, care a stat la baza libretului compus de Ignaz Schnitzer, țiganii nu apar ca străini, ca „tovarăși amorțiți”, cum îi văzuse Stifter, sau ca un grup misterios, necunoscut, văzut doar într-o aură folclorică. Țiganii sunt singurii care îl primesc cu brațele deschise pe Barinkay, emigrantul reîntors acasă, oferindu-i protecție. „Națiunea țiganilor” este așezată pe aceeași treaptă socială cu ceilalți locuitori ai regiunii, dar nu într-o manieră naivă, conciliantă, ci într-una foarte realistă și critică, prin relația dintre Barinkay și „țiganca” Saffi (în originalul lui Jókai, Sándor Barinkay poartă numele de Jónás Botsinkai, iar Saffi nu provine, ca în operetă, din aristocrația turcă, ci este urmașa unui neam nobil de tătari). Această viziune a lui Jókai se regăsește în bună măsură în libretul operetei. Relația dintre Barinkay și Saffi este introdusă aici cu un cântec al lui Saffi în tabloul zece din primul act, iar acest cântec evidențiază reversul realist al unei percepții exclusiv prietenoase, naive și binevoitoare asupra țiganilor: este ca un reproș al „copiilor nopții”, ca un strigăt al minorității țiganilor împotriva unei majorități părtinitoare, căreia îi este „frică și fuge din fața” țiganului, considerat hoț și dușman. În realitate, se spune că țiganul ar fi „întotdeauna ... devotat și sincer cu prietenul. De are țiganul prețuire pentru tine, te ascultă orbește. Bărbate – încredințează-i calul tău! Femeie – încredințează-i copilul ... Întinde-i mâna, ai încredere în țigan!”²⁵

După cum am menționat deja, libretul scris de Ignaz Schnitzer pentru *Voievodul țiganilor* s-a bazat pe o nuvelă a scriitorului maghiar Mór Jókai. Participant la revoluția de la 1848 ca partizan al lui Lajos Kossuth (iar conținutul piesei este o aluzie la această situație), ulterior, din postura de politician liberal convins și deputat în parlamentul maghiar pentru mai multe legislaturi, Jókai a apărut energic drepturile țiganilor, pledând pentru un tratament similar cu al celorlalte grupuri etnice din Regatul Ungariei, așadar pentru drepturi egale. Pentru a-și

duce la îndeplinire obiectivul, i-a familiarizat pe intelectuali și pe responsabili politici din țara sa cu modul de viață și conținuturile originare ale tradițiilor țiganilor.²⁶ În plus, o veche prietenie îl lega pe Jókai de arhiducele Joseph, fiul palatinului Joseph decedat în 1847, un frate al împăratului Franz. Arhiducele Joseph se ocupase de-a lungul întregii sale vieți de integrarea socială a țiganilor și cercetase științific limba populațiilor roma și sinti din Ungaria. În anul 1888 el a publicat o gramatică fundamentată științific a limbii țiganilor.²⁷

În varianta originală a nuvelei *Szaffi* a lui Jókai – folosită ca bază pentru adaptarea *Voievodului țiganilor* (*Cigánybáró*) din 1885 – „nașterea țiganilor” se compune din supuși ai împăratului, oameni cumsecade și harnici, care însoțesc armatele imperiale ca armurieri și contribuie la victorie; de aceea li se permite pe timp de pace să rămână în țară și să lucreze în minerit și metalurgie sau ca fierari la sate. Jónás Botsinkai (= Sándor Barinkay) are o afecțiune deosebită pentru țigani, îi respectă ca pe semenii lui și îi așază într-un sat mare numit Cigandia. Încă din timpul domniei lui Carol al VI-lea, apoi și sub Maria Tereza începând din 1761, țiganilor li se permisesese într-adevăr să se stabilească în Banat. Încă din secolul al XVIII-lea se făcuseră încercări de a-i integra social, țiganii sedentari fiind numiți cu un termen conotat exclusiv pozitiv – „unguri noi”. Jókai, care cunoștea aceste antecedente istorice, considera în *Voievodul țiganilor* că „țiganii nu sunt un popor războinic. Dacă ar iubi războiul, nu s-ar fi pornit din patria lor în lumea largă. Țiganului poți să-i dai ordine, îndură orice glumă, orice grosolănie. Munca pe care nu vrea să o facă nimeni îl așteaptă pe țigan. El știe să se adapteze...” Jókai cunoștea, desigur, și stereotipurile negative tot mai des vehiculate la adresa țiganilor, care îi prezentau ca vrednici de dispreț pentru restul populației, și formula acuze aprige împotriva acestor prejudecăți: „‘Țigan!’ Nimănui nu-i place să fie numit așa. Nimeni nu vrea să aparțină acestui popor. Până și țăranul îl disprețuiește pe bietul țigan. Lui i se dă cea mai abjectă muncă, pe care nimeni nu vrea să o facă. Nici nu este lăsat să se apropie de o altă muncă, căci: ‘Țiganului nu-i place munca la câmp’. Este alungat dintr-un sat în altul, fiind acuzat că fură, înșală și are de-a face cu vrăjitoria. Dacă este lovit, nu are voie să se plângă, căci dacă se plânge, lumea râde de el.”²⁸ Jókai a

încercat să răstoarne clișeul acestei imagini negative în nuvela sa, iar libretul inițial al operetei s-a mulat pe intenția mai sus amintită. După cum am arătat, aici tocmai țiganii sunt alături de emigrantul Barinkay întors acasă, îl sprijină cu loialitate, din postura lor de compatrioți, și îl protejează de invidia și de neîncrederea acelor care ar trebui să-i fie mai apropiați din punct de vedere social.

Imaginea țăganilor, a numeroasei populații roma și sinti din Banatul timișean, din Ungaria și din Monarhie, așa cum este conturată ea în *Voievodul țăganilor*, poate fi considerată și o încercare directă, deci voită de a respecta și aprecia mai ales acea grupare etnică disprețuită ce fusese expulzată la extremitatea societății. Această imagine a țăganilor conține și îndemnul indirect la toleranță și respect față de minoritățile etnice în general, așadar față de naționalitățile „străine”, la integrarea lor în construcția multietnică a Monarhiei.

Analiza *Voievodului țăganilor* relevă cel puțin un lucru: opereta vieneză din perioada *Hochliberalismus* trebuie să fie percepută, ca și opereta modernității din jurul anului 1900, ca o oglindire a acelei mentalități sociale, politice și culturale a păturii sociale căreia i se adresa și din al cărei context intelectual își culegea subiectele, conținuturile acțiunilor. Recontextualizarea ei într-un cadru temporal și social concret, care să reflecte de asemenea istoria unei perioade revoluționale, ne permite așadar să înțelegem mai bine funcția socială a acestui gen de divertisment. Critica adusă societății și politiciii se încadrează perfect pe scena veselă, amuzantă a teatrului de divertisment, care știa să atenueze nemulțumirea generală față de realitatea stringentă prin momente hazlii, ce stârneau hohotele de râs ale publicului. Opereta nu oferea, așadar, o imagine fidelă a situației reale pe care o critica, ci o transpunere a ei în lumea amuzamentului, uneori într-o lume a iluziei. Astfel reușea să vină în întâmpinarea expectanțelor spectatorilor pe care dorea să-i distreze. Le deschidea celor care veneau la teatru acele spații ficționale unde puteau să evadeze din realitatea cotidianului social-politic, cel puțin într-o scară și atât cât ținea piesa. Această funcție era cu atât mai convingătoare cu cât acțiunea și muzica pendulau între o ironie voalată și o seriozitate specifică spațiului existențial real, așa cum se întâmpla în multe operete ale lui Strauss, încă de la *Indigo* (1871),

dar mai ales în *Voievodul ȣiganilor*.²⁹ Opereta vieneză s-a îndepărtat de unul dintre modelele ei, și anume de opereta pariziană a lui Offenbach, al cărei punct forte consta tocmai în ironie. Distanțarea era întemeiată pe acel mod tipic de abordare ficțional-ironică a elementelor și determinărilor cotidianului burghez. Prin transformarea acestei tendințe ironice inițiale, ce nu s-a mai mulțumit doar cu persiflarea pervertitoare a realității, ci a trecut la citate directe, realiste din viață, opereta vieneză a sfârșitului de secol XIX a anticipat acea orientare definitorie a unora dintre operele de după Primul Război Mondial. Și acestea erau piese vesele, dar aveau un final serios, tragic. Sentimentalismul tematic și muzical în care alunecaseră unele opere ale sfârșitului de secol trebuie interpretat ținând cont de intersectarea acestor două planuri. Această dimensiune nu este valabilă și pentru *Văduva veselă* a lui Franz Lehár, care poate fi considerată una dintre primele opere moderne.

Limbajul criptat din *Văduva veselă*

Cu siguranță că mediul politic și social prezentat în *Văduva veselă* (1905) nu putea fi străin pentru publicul vienez de la turnanta secolului. Avem mai întâi locul acțiunii: ambasada statului Pontevetro din Paris. „Pontevetro”, o deghizare – impusă poate de cenzura oficială – a statului balcanic Muntenegru, figura ca sinonim pentru o țară retrogradă, unde domneau realități „atavice”, învechite, cvasi-absolutiste, așadar premoderne, și care era mereu prezentată de presă ca „simbol al ridicolului”.³⁰ Cotidienele relatau aproape în fiecare zi despre evenimentele din fostele teritorii otomane. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, micul principat Muntenegru a reușit să se elibereze de sub dominația turcă (1852-1854) după mulți ani de lupte. Independența câștigată cu ajutorul Austriei a fost apoi consolidată pe plan internațional de marile puteri în 1878, prin Tratatul de la Berlin. Drept rezultat, legăturile Principatului Muntenegru cu Poarta s-au desfășurat din ce în ce mai amiabil, astfel încât deja în 1833 principele muntenegrean a putut face o vizită de prietenie sultanului la Constantinopol, unde a fost primit cu toată cinstea. Toate aceste evenimente erau întru totul cunoscute și familiare cetățeanului vienez educat. Politica muntenegreană era de

mare importanță pentru Austria și din perspectiva siguranței Dalmației, la fel și întreaga politică balcanică ce intrase în câmpul de interes public mai ales în urma ocupării Bosniei-Herțegovina (1878) de către Austro-Ungaria. Politica din Balcani – „colțul furtunilor Europei”, cum a fost numită regiunea în anii 1890 de către ministrul comun de externe, contele Agenor Goluchowski³¹ – a absorbit într-adevăr, începând cu ultimii ani ai secolului al XIX-lea, o mare parte din energiile politicii externe ale Monarhiei dualiste, care urmărea stăvilirea tendințelor din ce în ce mai evidente ale unirii slavilor de sud într-un regat (sub conducere sârbă), care ar fi periclitat supremația austriacă în Balcani, și sprijinirea în schimb a statelor mici precum Muntenegru, susținându-le revendicările teritoriale. În Muntenegru, Monarhia nu era reprezentată doar printr-un agent diplomatic propriu, în persoana consulului imperial din Cetinje, ci preluase și anumite atribuții de stat garant: poliția portuară și sanitară de-a lungul coastei intra sub jurisdicția organismelor austro-ungare, Muntenegru preluase legislația maritimă aplicată în Dalmația, iar Monarhia acorda comerțului din Muntenegru protecție specială.

Fundalul politic și social din *Văduva veselă* nu era nicidecum un produs al fanteziei, el corespundea într-adevăr principatului Muntenegru și realității sale politico-sociale. Hanna Glawari dezvăluie secretul despre Pontevedro la începutul actului al doilea printr-o aluzie clară la statul balcanic: „Vă rog să zăboviți aici, unde se serbează ziua principelui după tradiția natală, ca și cum am fi acasă în Cetinje!” Iar înainte de a interpreta renumitul cântec „Vilja”, Hanna trimite la originea motivului Vilja și prin urmare din nou la Muntenegru: „Acum lăsați-ne să cântăm ca acasă poezioara despre o zână, pe care, după cum se știe, acasă o cheamă Vilja”. Apoi urmează cunoscutul cântec despre „Fata pădurilor”: „Acolo trăia o Vilja, o fată a pădurilor, un vânător o vede printre stânci ... Plin de dor, el începuse să ofteze: Vilja, o Vilja, tu fată a pădurilor, prinde-mă și lasă-mă să-ți fiu ales ... Fata întinse mâna către el și-l trase în sălașul ei stâncos...”³² Care este legătura dintre această Vilja din *Văduva veselă* și modelul ei inițial? Motivul Viljei provine într-adevăr dintr-o legendă populară din Dalmația și Muntenegru. Se poate presupune că unii spectatori cunoșteau deja această legendă populară, mai ales că volumul dedicat Dalmației din bine-cunoscuta

enciclopedie *Kronprinzenwerk. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* („Lucrarea Prințului de Coroană. Monarhia austro-ungară în cuvânt și imagine”) relatează amănunțit: „Viljele sunt fete cu copite de cal, ele trăiesc în peșteri și se adună laolaltă în păduri, la izvorul râului sau la fântâni.” Ele sunt binevoitoare cu oamenii, „mai ales atunci când aceștia se disting prin vitejie sau prin altă virtute, pe plac le sunt de exemplu poezii și artiștii; pe femei le privesc cu bunăvoință mai ales dacă sunt înzestrate cu frumusețe, dacă știu să cânte sau să brodeze frumos, și așa mai departe.”³³

În afară de aluziile directe mai sus menționate referitoare la determinările topografice și etnografice ale subiectului, numele personajelor din *Văduva veselă* nu erau într-un totu fictive, ele trezind unele amintiri publicului burghez. Lumea trebuie să fi fost oarecum familiarizată cu țara, cu oamenii care trăiau aici și cu instituțiile sale civile și militare, îndeosebi din relatările jurnalistice, care erau fie favorabile, fie critice, uneori chiar caustice. Ele au fost propagate în a doua jumătate a anilor 1890 mai ales de *Neue Freie Presse*, dar unele informații puteau fi culese și din diferite monografii, de exemplu din cartea lui Kurt Hassert *Reise durch Montenegro* („Călătorie prin Muntenegru”) apărută în 1893 la Viena.³⁴ Chiar și în gruparea „Jung Wien”, din care făcea parte și libretistul Victor Léon, povestirile literare ale lui Robert Michel (1876-1957), introdus de Leopold von Andrian în cercul celor care se întruneau la Cafeneaua Griensteidl în anul 1897, contribuiau și ele la o informare absolut favorabilă despre Muntenegru. În anul 1898, Michel publica una din primele sale povestiri despre Balcani în revista „Die Zeit” editată de Hermann Bahr. Cei doi ani petrecuți de Robert Michel pe teritoriul ocupat al Bosniei-Herțegovina au fost decisivi pentru informările sale literare, Michel compunându-și încercările poetice prin observarea nemijlocită a datinilor și obiceiurilor locuitorilor țării. În ciuda politicii sale de expansiune uneori agresive, Austro-Ungaria nu a fost un protector antipatizat al țărilor balcanice. Conform declarației unei țigănci, „niciodată poporul [din Muntenegru] n-a arătat vreo urmă de ură împotriva Austriei”. Această atitudine prietenoasă a muntenegrenilor contrasta cu sentimentele de superioritate și numeroasele prejudecăți ale austrieților. „Cine pică bacalaureatul în Austria poate să

devină ministru al învățământului în Muntenegru”³⁵ sau alte declarații jignitoare similare, generate de o presupusă superioritate culturală a Vienei ce privea cu dispreț către Muntenegru, n-au putut totuși zdruncina legăturile prietenești dintre cele două state, care guvernau și politica oficială.

Publicul era destul de bine informat și despre contextura istorică a țărilor balcanice, în special despre cea a Muntenegrului, având nenumărate legături cu Monarhia. Prin urmare, nu a rămas necunoscut faptul că prințul Danilo I. Petrović-Njegoš a obținut în 1852 recunoașterea titlului de către Austria și Rusia, reușind să înalțe Muntenegru la rangul de principat autonom, conform drepturilor primului moștenitor de sex masculin prevăzute de dinastia Petrović-Njegoš. Pe tron se afla principele Danilo, asupra căruia avea mare influență soția sa Darinka, o femeie frumoasă, cultivată și filofranceză, fiica unui comerciant bogat pe nume Kvekić. El era sprijinit de „marea” Skupština, un fel de parlament, ce reunea *de jure* pe toți muntenegrenii majori, dar de regulă principele se baza pe „mica” Skupština, unde nu aveau voie să figureze decât nobilii, cei din clanul „Glawari”. Danilo, Glawari sau Njegoš (Njeguș), un cognomen al dinastiei după locul ancestral omonim, și Zeta – un râu din Muntenegru și în același timp denumirea unei mici unități militare – nu erau prin urmare nume inventate. Ele se regăseau, firește, într-o formă voalată sau criptată în subiectul operetei, însă fiind însoțite de diferite asocieri, puteau fi decodate fără probleme chiar și de spectatorii mai puțin cultivați. De exemplu, doar cu câțiva ani înainte de premiera operetei *Văduva veselă*, în anul 1899, prințul moștenitor muntenegrean Danilo, fiul principelui aflat pe tron Nikola Petrović-Njegoš, s-a căsătorit cu o prințesă din Mecklenburg.

Critica voalată a politicii timpului

Mai mult, toate aceste nume și țara însăși comportau o valență simbolică ascunsă, rezonantă la fiecare menționare a denominației Pontevedro, așadar a Muntenegrului. Nu ar fi foarte deplasat să presupunem că am putea stabili o paralelă între Muntenegru și Monarhia Dunăreană dacă am lua în considerare posibilitatea recunoașterii realităților politice și

sociale ale Monarhiei în „Pontevedro”. Cred că este important să evidențiem acest dublu nivel argumentativ al persiflării din *Văduva veselă* și să nu cădem, în mod naiv, pradă tentației de a detecta doar o viziune superficială și clișeizată a unei țări balcanice străine, exotice și bizare. În același timp, nu putem nici să punem imaginea creionată aici pe aceeași treaptă cu relatările negative din presa cotidiană, nici să reperăm elementele exotice și străine chiar și în articularea lor muzicală. Cu toate acestea, tonalitățile muzicale rezultate din întâlnirea aproape cotidiană cu larg răspândita muzică de divertisment sau militară erau deosebit de familiare tocmai pentru un locuitor al marilor centre urbane din Monarhie. Opereta în general, și cea vieneză în mod special, folosea întotdeauna această ironie ambiguă, iar aici mai ales voalarea ei prin *travesti*. Cine nu vrea să înțeleagă sau nu este pregătit să accepte acest lucru ar trebui să observe, de exemplu, în unele operete de Offenbach, o pură ridiculizare a antichității și nu a propriului prezent, în speță a celui de-al Doilea Imperiu francez. De aceea ni se pare că opinia conform căreia operetele sfârșitului de secol, deci și *Văduva veselă*, ar fi luat în derâdere mai ales „exponenții alterității”³⁶ se bazează pe o neînțelegere a funcției lor și a profundului mesaj secundar, în fapt definitoriu. Este vorba despre critica indirectă și ridiculizarea realităților proprii, „făcute în casă”. Felix Salten la Viena și colegii săi scriitori din Ungaria au recunoscut și au evidențiat în *Văduva veselă* caracterul ei actual și reflectarea propriei lor condiții, dovădindu-se a fi niște observatori mai buni și mai autentici decât alții, mai ales decât unii poeți de mai târziu.

Atunci raportul de egalitate dintre Pontevedro și Monarhia Dunăreană devenise într-adevăr evident, și câteva exemple vor încerca să ilustreze acest lucru. Unde putem căuta termenii de comparație dintre Austria și Muntenegru? Un exemplu ar fi relațiile Monarhiei cu Germania, care, la fel ca relația Muntenegrului cu Poarta, cunoscuseră o dezvoltare și o îmbunătățire amiabilă continuă; al doilea aspect ar fi structura de guvernare monarhică a Austriei ce se regăsea și în Muntenegru; în al treilea rând, ar fi neputința ambelor țări de a „reprezenta interesele populației”; și, în sfârșit, o diplomatie și o politică externă a statului multinațional care erau complet netransparente pentru cetățeanul de

rând. Astfel de analogii cu Austro-Ungaria au mai fost accentuate și prin similitudinea simbolurilor exterioare ale celor două state. Stema Muntenegrului semăna izbitor cu cea a Monarhiei: un vultur bicefal purtând coroana imperială, cu sceptrul și sabia în dreapta și globul crucifer în stânga. Un spectator al operetei lui Lehár cât de cât instruit ar fi sesizat, pe baza acestor puncte de comparație, dar și a altora, analogii între cele două state, iar îndată ce voalarea deliberată din subiectul operetei era percepută ca atare, scopul libretistului Léon și al compozitorului Léhar va fi fost deja atins. Or, acesta era de a ataca într-o formă muzicală și scenică realitatea proprie, austriacă, din „Kakania”, și nu principatul Pontevetro-Muntenegru. Cu siguranță că publicul a sesizat repede această voalare ironică, precum și critica ascunsă a realităților locale, manifestându-și recunoștința printr-o aprobare entuziastă de-a lungul a mai mult de patru sute de reprezentații *en suite*.

Opereta expunea în mod repetat evenimente actuale ale politicii timpului. *Văduva veselă* vorbește despre „Dubla Alianță”, despre „Tripla Alianță”, despre „echilibrul european” sau despre „politica ușilor deschise”: toate aceste cuvinte-cheie erau preluate din limbajul politic real al Monarhiei și ar fi trebuit să fie extrem de familiare pentru contemporani. „Dubla Alianță” fusese încheiată în octombrie 1879 între Monarhie și Imperiul german, împotriva unui pretins atac din partea Rusiei, și a fost extinsă în 1882 printr-un acord cu Regatul Italiei, devenind „Tripla Alianță”. Deoarece alianța preconiza inclusiv măsuri de protecție pentru cazul când unul dintre membri ar fi fost atacat de o putere străină, au fost luate măsuri pentru evitarea unei posibile situații de criză inopinată prin asumarea unei politici preventive în anii următori. Ea ținea cont și de alte state din „concertul” puterilor europene, motiv pentru care erau încurajate relații amiabile cu acestea, în special cu cele din Europa de Vest; o astfel de politică urmărea menținerea „echilibrului european”. Alianța se lovea de un scepticism sporit în rândul opiniei publice. Pe de o parte, orientarea ofensivă împotriva Rusiei era privită în Austro-Ungaria ca un pericol pentru menținerea păcii. Rusia figura ca protector al slavilor din Monarhie, în special a sârbilor ortodocși, iar interesele ei se coagulau în Balcanii din imediata

vecinătate a Austro-Ungarici; pe de altă parte, legătura cu Germania și dependența militară sporită ce ar fi rezultat de aici erau văzute ca o slăbire a propriei raze de acțiune politică. Această opinie nu era susținută doar de vechea gardă a liberalilor austrieci. Unul din principalii sceptici a fost prințul moștenitor austriac, arhiducele Rudolf, care într-o scrisoare deschisă, anonimă, adresată tatălui său împăratul Franz Joseph cerea explicații pentru această legătură unilaterală cu Imperiul German, pe care el o considera un mare pericol pentru existența viitoare a Monarhiei. „După șase sute de ani de guvernare glorioasă, Habsburgii au ajuns, în măreția lor, la o răscruce. Luați deciziile cu grijă, Maiestate! Drumul pe care vi-l așterne în față tentația și care vă prezintă interesele generale și particulare în mod ispititor duce la o disoluție și o prăbușire sigură. Celălalt drum, care este mai bun tocmai din această cauză, deoarece cancelarul [Bismarck, n. aut.] vrea să îl blocheze, duce la restaurarea măreției trecute a Austriei, la pacea generală, la ușurarea greutăților sufocante și a grijilor chinuitoare care apasă astăzi asupra întregii Europe. Încă mai ezitați, Maiestate? Există o singură alianță în Europa care are temei, ea este legătura declarată sau tacită a Austriei cu Rusia și Franța.”³⁷

La începutul secolului, când înarmarea aliaților devenise din ce în ce mai evidentă, reprezentanții marilor partide, nu în ultimul rând creștin-socialii, și-au manifestat îngrijorarea față de politica oficială a alianței, această atitudine sceptică reflectând pe deplin opinia alegătorilor. Alegătorii creștin-socialilor proveneau în special din largi pături sociale ale noii burghezii urbane, prin urmare din acea burghezie care era unul dintre principalii receptori ai operetelor contemporane. Ironica șfichiuire defăimătoare a Dublei și a Triplei Alianțe și susținerea „echilibrului european” și a „politicii ușilor deschise” – un slogan politic promovat inițial (1899/1900) de către Statele Unite ale Americii, pledând în favoarea liberalizării economice și a comerțului statelor europene în China, dar care a fost curând asociat, în sens largit, cu o liberalizare a comerțului în general – reflectă pe deplin mentalitatea politică a acelui segment de populație de unde proveneau spectatorii principali ai *Văduvei vesele*.

În linii mari consider că succesul de care s-a bucurat *Văduva veselă* se baza, cel puțin în parte, pe exprimarea a ceva deja existent și cunoscut pentru opinia publică. Marele răsunset pe care opereta l-a avut nu în ultimul rând datorită satirizării acestei politici indică atitudinea sceptică, de respingere a păturilor urbane de mijloc vizavi de această politică. Iar readucerea unor pasaje din ambiguitatea voită a subiectului operetei în mediul politic real, cu alte cuvinte recontextualizarea lor în mediul lor socio-politic și cultural, își propune să evidențieze că acele cuvinte politice cheie utilizate aici nu sunt invenții vagi, ci împrumuturi din limba politică oficială a momentului. Succesul răsunător al criticii exprimate în operetă se datora mai ales intersectării deliberate a două planuri diferite: planul public-politic și planul domeniului privat, de pildă cel al sectorului intim al căsniciei, asociere cu un efect complet neașteptat asupra publicului, spirituală, amuzantă și plină de duh, putând provoca un hohot de râs eliberator. Căsnicia, considera de exemplu Danilo, ca reprezentant al modernității, ar trebui să fie, conform unei concepții burgheze învechite, întotdeauna o „dublă alianță”, „dar în curând apare o Triplă Alianță, care este adesea luată în calcul după momentele de slăbiciune. Din echilibrul european ... nu mai rămâne în curând nimic. Motivul îl găsim mai ales aici: doamna cedează prea ușor politicii ușilor deschise”!³⁸

Și dreptul universal de vot a fost prezentat și persiflat, uneori chiar caricaturizat în *Văduva veselă*, ceea ce corespundea pe deplin părerilor anumitor cercuri burgheze în perioada dezbaterilor referitoare la această reglementare legislativă. Căci atunci când discuția cu privire la introducerea dreptului universal de vot a re izbucnit cu toată forța, după criza guvernamentală maghiară din 1905, unele grupări de la Curte și de la guvernare au sperat, pe de o parte, în consolidarea partidelor confesionale și socialiste de masă care pledau pentru susținerea și unitatea Monarhiei, putând să profite de pe urma introducerii sufragiului universal. Pe de altă parte, se dorea o îngrădire a influenței politice a grupărilor și partidelor care, deși odinioară liberale, acum acționau în spiritul unor convingeri naționaliste pronunțate. În cazul introducerii dreptului universal de vot, acestea trebuiau să aibă în vedere o posibilă pierdere a supremației lor politice. Discuția asupra

dreptului de vot a atins punctul culminant când, pe data de 4 noiembrie 1905, prim-ministrul, baronul von Gautsch, a promis proiectul definitiv al reformei dreptului mai sus invocat. Pe data de 28 noiembrie, la Viena a avut loc o demonstrație în masă pentru introducerea dreptului universal de vot, organizată de social-democrați, la care au luat parte 200.000 de oameni. Dreptul universal de vot pentru bărbați a intrat în vigoare abia un an mai târziu, la 26 ianuarie 1907.³⁹ Nimeni altul decât Arthur Schnitzler a parafrizat această discuție publică și mai ales scepticismul multor cetățeni față de reforma dreptului de vot în romanul său *Drum deschis* (*Der Weg ins Freie*, 1908): „Căci mi se pare că politica este elementul extraordinar în care oamenii se pot mișca, doar ca nu își dau seama ... M-am gândit la acest lucru când am luat parte de curând la o întrunire politică (mint, de fapt acum mi-a venit în gând), dar bineînțeles – la o întrunire a muncitorilor și muncitoarelor în Brigittenau, unde o însoțisem pe domnișoara Therese Golowski și unde am fost silit să ascult șapte discursuri despre dreptul universal de vot. Fiecare dintre vorbitori – și Therese se număra printre ei – se exprima ca și cum pentru ei personal nu ar fi existat nimic mai important decât rezolvarea acestei probleme, și am senzația că nici unul dintre ei nu bănuia că în adâncul sufletului întreaga problemă le era extrem de indiferentă. Therese a fost firește foarte indignată când i-am mărturisit ce cred.”⁴⁰ Dreptul universal de vot și cel la care aspirau femeile, și anume de a lua parte la politică prin includerea lor între persoanele cu aceste drepturi, a fost comparat în *Văduva veselă* cu situația unui bal, unde domniile curtează doamnele (acompaniați de un „marcia moderato”), „se agită” și „se afișează”, dar la momentul alegerii doamnei trebuie să îndure refuzul lor, ceea ce în final nu duce la nimic, căci: „Doamnele se luptă de mult să aibă aceleași drepturi cu bărbații, acum madam’ are, iată, dreptul de vot, și nu știe ce să facă cu el”!⁴¹ Mișcarea de emancipare feminină din jurul anului 1900 a fost astfel blamată în mod ironic și persiflată în manieră sarcastică. Ar fi, bineînțeles, greșit să desprindem o tendință misogină din operetă; aici mai degrabă era vorba, conform spuselor Hannei Glawari, despre o persiflare critică și o condamnare a politicii în general: „...ah, cum urăsc politica, bărbatului îi distruge caracterul, nouă femeilor ne fură șarmul”.⁴²

Ce concluzie se poate trage din aceste asocieri și intersectări ale operetei cu condițiile socio-politice și culturale reale ale timpurilor ei? Cred că am putea formula astfel: genul operetei ar trebui perceput mereu așa cum a vrut el să fie inițial: conform cu realitatea și în același timp amuzant, critic dar totodată vesel, serios și totuși în același timp înzestrat cu o doză de haz și sarcasm – cum, de fapt, se vor a fi înțelese și interpretate toate comediile de la Aristofan încolo.

Spațiu al memoriei culturale

Dintr-o perspectivă de teorie a culturii și dacă ne gândim la aceste indicii concrete și la considerațiile expuse, putem atrage atenția asupra unui alt aspect al operetei vieneze. În ceea ce privește dimensiunea muzicală și cea de conținut, și chiar atunci când argumenta într-o manieră critico-ironică, ea se folosea de tot mai multe asemenea toposuri motivice, pe care le utiliza în mod precis ca piese de decor. Valsul și „Fetița dulce” (opereta cu același nume de Heinrich Reinhardt a avut premiera în anul 1901) au devenit sinonime stereotipice pentru Viena, cum era polca pentru locuitorii Boemiei, mazurca pentru polonezi, sau ceardașul și pusta – respectiv lumea Țiganilor, cum fusese ea evocată în *Voievodul Țiganilor* – un șablon curent pentru Ungaria. În mod similar, anumitor grupe de persoane (nobilimii, țăranilor, burghezii) li s-a atribuit o valoare simbolică, ce-și găsea întrebuințarea și în limbajul cotidian, dobânda statutul de clișeu și putea fi inserat mai târziu în nenumărate reprezentații de operetă, pentru a face aluzie la unele ideologii politice sau la o anumită viziune asupra lumii. Altfel spus, datorită multiplelor ei citate, opereta ar putea fi și un loc al unei „mémoire culturelle”, un spațiu al memoriei culturale unde diversele coduri socio-culturale ale regiunii Monarhiei erau păstrate și transmise mai departe. Asemenea coduri socio-culturale nu își aveau originea doar în diversitatea culturală regională ce se reflecta în conștiința culturală, în identitatea culturală a multor pături sociale urbane; ele păreau să conțină și un răspuns la acele diverse mentalități socio-politice ce se materializau în reacții concrete, critice față de evenimentele politice, și

care întruchipau în totalitatea lor conținuturile unei culturi politice specifice pentru locuitorii statului multinațional.

Operetei i-a revenit indirect și o altă funcție, aceea de formatoare de identitate, misiune pe care o putea îndeplini prin faptul că înfățișa mereu spectatorilor caracterul multicultural al regiunii, recurgând la citate literare sau muzicale directe sau ascunse. Ea se adresa unui public care, la Viena sau Budapesta, aparținea unei categorii urbane multi-etnice, amintindu-i în același timp să fie conștient de această diversitate etnică, multiculturală. Astfel, unele dintre caracteristicile culturale particulare prezentate căpătau uneori și conotații suplimentare, respectiv posibilitatea de a reda mai mult decât conținuseră inițial. De exemplu, tot ceea ce dorea să exprime un vals, și anume entuziasm ritmic, grație, beatitudine, era identificat spontan cu locul lui de proveniență. De fiecare dată când se auzea un vals, avea să fie interpretat ca un „semnal” pentru Viena și pentru vienezi. Asemenea tipizări clișeizate nu se puteau evita, iar ele suprimau uneori chiar și criteriile constitutive originare. În spatele apariției acestor caracteristici identitare care uneori puteau fi preluate din ficționalitatea limbii scenice și transferate în realitatea limbajului cotidian, prin faptul că ceea ce era afirmat cu tărie seara la teatru era repetat și în cele din urmă crezut ziua următoare, se ascunde problema invenției realității istoric-culturale, a așa-numitelor „invention of traditions”.

Dacă urmărim considerațiile istoricului englez Eric J. Hobsbawm⁴³, avem de-a face deseori cu conținuturi, mai ales în contextul cultural al ultimelor două sute de ani, care au devenit relevante de-abia în contemporaneitate, deoarece li s-a imputat că ar fi rudimentare și vechi, că ar proveni dintr-un trecut îndepărtat. Este oare vorba într-adevăr despre conținuturi noi și deci reacții la anumite situații din prezent, sau pur și simplu despre o investigare arbitrară a unor conținuturi, apărute inițial într-un alt context, cărora însă li s-a conferit autenticitate și autoritate în noul context? Aici s-ar recurge la atribuirea unei determinări istorice „inventate”, încercând să li se asigure conținuturilor o relevanță generală printr-o repetare continuă a presupusei istoricități. Discutăm aici, pe de o parte, despre conținuturi realizate artistic, în sensul „inventării tradițiilor” propuse de Hobsbawm, un fenomen devenit

semnificativ pentru toate păturile sociale de la sfârșitul secolului al XIX-lea.⁴⁴ Sau avem de a face cu conținuturi ce au fost utilizate pentru anumite valori simbolice, dar care nu le caracterizau. Hobsbawm furnizează exemple în acest scop și face referințe printre altele la procesiuni festive burgheze din secolul al XIX-lea, care încereau să însemneze o legătură între prezent și trecut prin înfățișarea unei anumite vestimentații (îmbrăcăminte tradițională), prin atribuirea anumitor caracteristici grupurilor sociale, prin „imagini vii” ș.a. Cu alte cuvinte, un port popular era „revitalizat” și i se confera o autenticitate istorică, ori inițial aceasta nici măcar nu îi era proprie. În realitate, portul respectiv era o „tradiție inventată”, despre care totuși se spunea imediat că ar fi rudimentară și veche. Privind din punct de vedere strict istoric, această recurgere la trecut nu putea să reziste, și doar prin reiterarea sa constantă și îndoctrinare devenea credibilă și se putea considera că a dobândit conținuturi istorice reale. Spre deosebire de conținuturile unei memorii culturale vii, în cazul tradiției inventate este vorba despre construcții fictive. Dar chiar și conținuturile unei „mémoire culturelle”, de exemplu un obicei încă păstrat sau o conduită cotidiană netrecută prin filtrul reflecției, sunt în pericol să fie modificate în resorturile artificiale ale mentalului. Există posibilitatea ca astfel de preschimbări să fie realizate prin diverse manipulări, așa cum se întâmplă la teatru, pe scenă. Nu în ultimul rând în operetă s-a petrecut tocmai acest lucru, de exemplu cu valsul sau cu ceardașul.

Chiar și frecvența poziție critică a operetei față de condițiile politice și sociale sau prezentările fidele ale grupurilor minoritare marginale, cum sunt țigani, pot contribui până la urmă la conturarea unei conștiințe false. Portretul țăganilor din originalul lui Jókai este mult mai plurivalent decât cel ulterior din libretul lui Schnitzer la *Volevodul țăganilor*. Schimbările succesive din *Volevodul țăganilor* la care s-a recurs în urma nenumăratelor reprezentații, sunt parțial și o anticipare a clișeeilor care îi prezentau pe țigani în chip exotic, ca în *Zigeunerliebe* („Dragoste de țigan”, 1910) a lui Franz Lehár sau în *Der Zigeunerprimas* („Vedeta țăganilor”, 1912) a lui Emmerich Kálmán. Funcția operetei ca formatoare a modului de a privi realitatea se păstra încă și aici, numai că, pe lângă evocarea conținuturilor culturale existente și a diferitelor

asocieri, ea determina în același timp o percepție falsă, pretextând aceste „invented traditions”. Împreună cu celelalte, ele erau stilizate excesiv, stereotipizate și ridicate la rangul de caracteristici constitutive ale unei identități. Dar nu numai mesajele transmise de un libret, ci și temele muzicale prelucrate de operele puteau contribui la zugrăvirea unei asemenea gândiri eronate. De exemplu, cântecele populare maghiare interpretate după tipicul țiganilor erau prezentate drept muzică populară maghiară originală, prin urmare muzica populară maghiară a început să fie considerată identică cu cea țigănească. Astfel, opereta a blocat – poate cu excepția comediilor muzicale maghiare din jurul anului 1900, cum era *János Vitéz* a lui Pongrác Kacsóh – accesul la acea diversitate muzicală lingvistică primară, ce fusese redescoperită imediat după sfârșitul secolului prin cercetările lui Béla Bartók și Zoltán Kodály. Modul eronat de percepere a realității și identificarea clișeizată cu un trecut cultural „inventat” se bazează în mod direct pe acea intermediere muzicală, așa cum era ea transpusă de opereta vieneză.

Note

- ¹ Referitor la caracterizarea burgheziei din Monarhie, cf. Ernst Bruckmüller, Hannes Stekl, *Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich*, în: Jürgen Kocka, Ute Frevert (Hg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, München 1988, 160-192. György Ránki, *Die Entwicklung des ungarischen Bürgertums vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, ibidem, 247-265. Peter Hanák, *Ungarn in der Donaumonarchie. Probleme der bürgerlichen Umgestaltung eines Vielvölkerstaates*, Wien-München Budapest 1984, p. 281. Ernst Bruckmüller, Ulrike Döcker, Hannes Stekl, Peter Urbanitsch (Hg.), *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, Wien-Köln 1990.
- ² Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio* [1893], în: idem, *Reden und Aufsätze* Bd. I = *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, hg. von Bernd Schoeller, Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979, 174.
- ³ Cf. și Leslie Bodí, *Tauwetter in Wien*, p. 311, p. 321, p. 354.
- ⁴ Cf. Hanns Jäger-Sunstenau, *Statistik der Nobilitierungen in Österreich 1701-1918*, în: Gerhard Geßner (Hg.), *Österreichisches Familienarchiv. Ein genealogisches Sammelwerk* Bd. I, Neustadt an der Aisch 1963, 3-16. Berthold Waldstein-Wartenberg, *Österreichisches Adelsrecht 1804-1918*, în: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 17/18 (1964/65), 109-146. Moritz Csáky, *Adel in Österreich*, în: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution zur Gründerzeit I.*, Ausstellungskatalog Schloß Grafenegg 1984, 212-219.

- ⁵ Rudolf Lothar [= Lothar Spitzer], *Von der Secession*, în: *Die Wage* 1 (1898) 813, apud: *Jugend in Wien. Literatur um 1900*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Marbach am Neckar²1987, 277.
- ⁶ Ferdinand von Bauernfeld, *Aus Alt- und Neu-Wien*, în: *Bauernfelds ausgewählte Werke*, hg. von Emil Horner, Bd. 4, Leipzig, f.a., 216.
- ⁷ Hugo von Hofmannsthal, *Ungeschriebenes Nachwort zum „Rosenkavalier“* (1911), în: H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Dramen V: Operndichtungen*, 146-147.
- ⁸ Bertha Zuckerkandl, *Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942*, hg. von Reinhard Federmann, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1970, 12. Bertha Z. a fost soția anatomistului prof. Emil Zuckerkandl și fiica scriitorului și publicistului Moritz Szepe. Ea a fost înrudită prin căsătorie cu Clémenceau și a jucat un rol de intermediar în cadrul inițiativelor de pace ale prințului Sixtus von Bourbon-Parma.
- ⁹ Endre Ady, *Pétek esti levelek* 28 (= Nagyvárad Napló 10.5.1903).
- ¹⁰ Philippe Ariès, Georges Duby (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens 4: Von der Revolution zum Großen Krieg*, hg. von Michelle Perrot, Frankfurt/M. 1992, 566.
- ¹¹ Thorsten Stegemann, „Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...”. *Textbücher der Wiener Operette zwischen Provokation und Reaktion*, Frankfurt/M. 1995, 225. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte* 857.
- ¹² Arnold Hauser, *Sozialgeschichte* 857.
- ¹³ *Ibidem*, 854. Cf. și László Mátrai, *Alapját* 99. Karlheinz Rossbacher atrage și el atenția asupra acestui context social, respectiv asupra componentei social-critice a operetei vieneze (mai ales a operetei *Liliacul*). Cf. Karlheinz Rossbacher, *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstrassenzeit in Wien*, Wien 1992, 147/157, în special p. 150.
- ¹⁴ Hanna la finalul primului act al *Văduvei vesele*: „...urătă mi-e politica, bărbatului îi corupe caracterul, nouă femeilor ne fură șarmul”, în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe. Klavierauszug mit Text*, Wien, f.a. [Doblinger 1905], p. 42.
- ¹⁵ Cf. Ferdinand Kürnberger, *Briefe an eine Freundin*, hg. von Otto Erich Deutsch, Wien 1907, 404. Idem, *Geschichte meines Passes. Engage an Se. Exzellenz den Staatsminister Grafen Belcredi. Persönlich überreicht im Sommer 1866*, în: *Die Fackel*, hg. von Karl Kraus, VIII (1906) Nr. 214-215, 7-38.
- ¹⁶ Referitor la *Indigo* cf. Norbert Nischkauer, *Bemerkungen zum Thema Johann Strauss und die Zensur*, în: *Die Fledermaus* Nr. 4, März 1992, 10-16. Referitor la *Voievodul țiganilor* cf. Norbert Nischkauer, *Die Zensurakten zu Strauss' Operette „Der Zigeunerbaron“*, în: *Die Fledermaus* Nr. 5, September 1992, 59-67.
- ¹⁷ Aria-cuplet al personajului Adele în scena a treia, intrarea a patra. Johann Strauss, *Die Fledermaus*, Stuttgart (Reclam) 1981, 73. Cf. și Thorsten Stegemann, „Wenn man das Leben durchs Champagnerglass betrachtet ...”, 21-24.
- ¹⁸ Aria cu care Danilo intră pe scenă în primul act al *Văduvei vesele*, în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, p. 30.
- ¹⁹ Hermann Bahr, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte* 2, 74 [1894: Skizzenbuch I].

- ²⁰ Alfred Freiherr von Berger, *Der Prozeß Richter*, în: idem, *Buch der Heimat I.*, Berlin 1910, 39.
- ²¹ Johann Strauss, *Die Fledermaus*. Text nach H. Meilhac und L. Halévy, von C. Haffner und Richard Genée. Vollständiges Textbuch, hg. und eingeleitet von Wilhelm Zentner, Stuttgart 1981, 58-59.
- ²² *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Ungarn*, Bd. II, Wien 1891, p. 511 (= Eugen Szentkláray, *Temesvár und seine Umgegend*). Citat 531. Samu Borovszky (Hg.), *Temes vármegye*, Budapest, f.a.
- ²³ Martin Schwartner, *Statistik des Königreichs Ungern. Ein Versuch*, Pest 1798, 105-106.
- ²⁴ Adalbert Stifter, *Wien und die Wiener*, în: idem, *Die Mappe meines Urgrossvaters. Schilderungen. Briefe*, München 1968, 326 („Der Prater“):
- ²⁵ *Text der Gesänge zu „Der Zigeunerbaron“*, Leipzig-Brüssel-London (Verlag August Cranz), f.a., 14-15.
- ²⁶ Cf. și András Batta, *Träume sind Schäume. Die Operette in der Monarchie*, Budapest 1992, p. 105.
- ²⁷ Erzherzog Joseph, *Czigány nyelvtan. Románo csibákero sziklaribe*, Budapest 1888. Mai târziu el a publicat o descriere etnografică cuprinzătoare a țiganilor: *A czigányokról, a czigányok történelme, életmódja, néphite, népköltészete, zenéje, nyelve és irodalma*, Budapest 1894.
- ²⁸ Jókai Mór, *A Cigánybáró. Sárga rózsá. Jókai Mór munkái 33.*, Budapest, f.a. [1993], 77, 87-88.
- ²⁹ Cf. Eduard von Hanslick, *Johann Strauss als Operncomponist*, în: idem, *Die moderne Oper*, Berlin 1892, 333-341.
- ³⁰ Christian Glanz, *Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südosteuropas*, în: *Musicologica Austriaca* 9 (1989) 80.
- ³¹ Richard Charnatz, *Österreichs äußere und innere Politik von 1895 bis 1914*, Leipzig-Berlin 1918, 9.
- ³² Pasaj introductiv la „aria Vilja”, începutul actului al doilea, în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, 62.
- ³³ Johann Danilo, *Das Volksleben*, în: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Dalmatien*, Wien 1892, 128.
- ³⁴ Zoran Konstantinovic, *Deutsche Reisebeschreibungen über Serbien und Montenegro*, München 1960, p. 143.
- ³⁵ Ernst Mach (Hg.), *Erinnerungen einer Erzieherin*, Wien-Leipzig ²1913, 169-207 (Erinnerungen aus Montenegro), citate 204, 202.
- ³⁶ Christian Glanz, *Aspekte des Exotischen*, 81, 89.
- ³⁷ Julius Felix (= Kronprinz Rudolf), *Österreich-Ungarn und seine Alliancen. Offener Brief an S. M. Kaiser Franz Joseph*, Paris 1888, în: Brigitte Hamann (Hg.), *Kronprinz Rudolf, „Majestät ich warne Sie...“*. Geheime und private Schriften, München-Zürich 1987, 221.
- ³⁸ Al doilea final al actului al doilea din *Văduva veselă*, în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, p. 108.

Ideologia operetei și modernitatea vieneză

- ³⁹ Cf. Richard Charnatz, *Österreichs Innere und äußere Politik von 1895 bis 1914*, Leipzig-Berlin 1918, p. 68.
- ⁴⁰ Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie*. Roman 1908, Frankfurt/M. 1990, 205. Deși romanul apare abia în 1908, Schnitzler a lucrat la el continuu încă din 1903. Cf. și Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, *Briefwechsel*, hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt/M. 1983, 171, p. 192, p. 238 și passim. Critica la adresa dreptului universal de vot era răspândită mai ales în cercurile burgheze.
- ⁴¹ Primul final al primului act din *Văduva veselă*, în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, p. 40.
- ⁴² *Ibidem*, 42-43.
- ⁴³ Eric Hobsbawm, Terence Ranger (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1994 [1983], în special 1-14.
- ⁴⁴ Eric Hobsbawm, *Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914*, în: Eric Hobsbawm, Terence Ranger (ed.), *The Invention of Tradition*, 263-397.

Capitolul 4

Opereta vieneză și ironia

Ironia ca supapă pentru psihic

Modul glumeț-sarcastic în care opereta vieneză a știut să redea momentele politice sau sociale i-a conferit rolul unei supape psihice, cu ajutorul căreia indivizii și straturi sociale întregi reușeau să se defuleze – în cazul de față receptorii erau reprezentanții păturii urbane de mijloc. Prin intermediul ei, oamenii se amuzau pe seama orizontului îngust al realității social-politice. Această funcție care îi revenea operei avea anumite premise. Se poate presupune că fenomenele culturale, și ne referim aici la cultura burgheză a sfârșitului de secol, au reușit să contureze anumite norme comportamentale, manifestate de exemplu în domeniul politic, prin reguli concrete de conduită juridică și politică, a căror nerespectare atrăgea sancțiuni, ceea ce ar fi stârnit la rândul lor dezaprobară generală. Prin urmare, tocmai astfel de consecințe neplăcute ale încorsetării culturale erau permanent reflectate în operete, persiflate într-un mod spiritual-umoristic și duse *ad absurdum*. Cele „cinci zile de arest” din *Liliacul* sunt un exemplu în acest sens. Insultarea autorității politice trebuia ispășită chiar dacă „delincventul” Gabriel von Eisenstein nu dorea să înțeleagă în mod strict rațional sensul acestui act de ispășire, protestase și își luase un avocat, care fusese atât de nepriceput, încât cele cinci zile deveniseră dintr-odată opt. „Cinci zile, spui? Acum sunt chiar opt! Mi-au adăugat încă trei. Până aici m-a adus omul ăsta! Chiar azi trebuie să mă prezint și de nu mă duc, vin eu după mine!”¹ Ce-i rămânea de făcut proaspăt înnobilitului Eisenstein, decât să se amuze pe seama propriului destin și să se consoleze la supeul și la balul mascat de la vila lui Orlofsky? Cu toate acestea, el s-a supus condițiilor impuse de realitatea politică. Ele însumau de fapt

realitatea sa „burgheză”, pe care o aproba în totalitatea ei și la a cărei configurare eventual chiar contribuise. Ceea ce înseamnă că în contextul unei lumi politice burgheze, în cultura ei politică, existau tot mai des situații când se accepta asuprirea, negarea anumitor trebuințe și convingeri ale oamenilor. Aceste contradicții născute din cultura politică burgheză erau parțial ușor de analizat în mod conștient, pe de altă parte însă se sustrăgeau de la o înțelegere rațională, fiind astfel pur și simplu eliminate din viața de zi cu zi. Persiflarea situațiilor politice, a inegalităților sociale, a mentalităților social-politice se refereau de obicei la astfel de refulări, care în operetă deveneau deliberat obiectul propriei analize interioare, luând fie forma unei butade, fie, spre deosebire de comediile autentice, a unui gen „adesea cinic”, după cum observase Hermann Bahr. „Nu oricine suportă să i se prezinte zi de zi tragedii complicate și mulți sunt înspăimântați de pesimismul extrem al autorilor moderni, care, în schimb, nu se pot bucura cu adevărat nici de genul mult prea facil și adesea cinic a operetei, nici de farsele franțuzești mușegăite, oferite de Carlt[h]eater, Th[eater] a[n] d[er] W[ien] și J[osefstadt]. De aceea mulți intelectuali se plâng că nu există un teatru unde să poată petrece o seară plăcută, delectându-și deopotrivă mintea și sufletul în mod elevat.”²

Și Volker Klotz a atras atenția asupra acestor raporturi în studiul său despre teatrul burghez de comedie (*Lachtheater*).³ Analiza sa este într-adevăr mai cuprinzătoare: începând cu Revoluția franceză, evenimentele social-politice au apărut doar rareori etalate în chip direct pe scenă – ele fuseseră interzise, chiar excluse și din discursul politic oficial al perioadei *Vormärz* –, iar dacă erau reprezentate scenic, se pare că aveau puțin succes la public. În schimb, dacă ar fi fost redată indirect în farse și snoave, ar fi reușit să provoace un râs eliberator.⁴ În opinia lui Volker Klotz, teatrul de comedie își asumă sarcina de a evidenția realitățile sociale ale clasei burgheze de mijloc: „Tot așa cum se întrepătrund momentele amintite, teatrul de comedie îndeplinește câteva condiții și atribuții. Spectatorii pot râde doar dacă ceea ce este deformat în mod vizibil și audibil în acea clipă pe scenă le poate răscoli experiențele personale și publice de zi cu zi. Ce rezultă din acest râs depinde de împrejurările istorice, sociale și psihologice exacte. Îi putem

liniști pe cei care râd: situația mea și a noastră nu este nici pe departe atât de falsă precum cea prezentată; puteți rămâne așa cum sunteți. Sau îi putem neliniști pe cei care râd: situația mea și a noastră este la fel de falsă cu cea prezentată; ar trebui să vă schimbați.”⁵ Opereta se înscrie în această tradiție a teatrului de comedie. Ea nu este însă „cu nimic mai prejos de o snoavă muzicală. Este într-un fel chiar polul său opus.”⁶ Căci operetei îi lipsește „acea detașare lucidă de a consolida doar prin caricaturizare statu-quo-ul exterior și interior al unei clase de mijloc fără viitor. Opereta înlătură această stare. În parte prin satiră, prin ironie, prin anarhie. Acționează satiric-agresiv atunci când le subminează reprezentanților triumfători ai puterii – atât persoanelor, cât și instituțiilor – aerul lor de fală și pretențiile publice.”⁷ Cu alte cuvinte, opereta își asumă, prin intermediul și poate tocmai datorită perspectivei satiric-comice, atribuția de a critica condițiile sociale și politice care defineau societatea burgheză în jurul anului 1900.⁸

Sigmund Freud și umorul

Ar putea fi o coincidență faptul că Sigmund Freud a publicat tratatul său despre comic și umor tocmai în anul 1905, anul premierei operetei *Văduva veselă*.⁹ Analizele lui Freud, care se voiau percepute drept complementare la *Interpretarea viselor* (*Traumdeutung*, 1900), nefiind doar o contribuție la completarea și aprofundarea teoriei inconștientului, reușesc în plus să atragă atenția, indirect, asupra relevanței pe care o acordă comicului și umorului contemporanii săi, mai ales cei din Viena sfârșitului de secol. În acea perioadă, teatrul de divertisment trăia în primul rând din abordarea umoristică, glumeață a subiectelor, personajelor și situațiilor, iar succesul unei operete – una din cele mai îndrăgite forme ale teatrului de divertisment – depindea, nu în ultimul rând, și de măsura în care izbutea să-și prezinte conținuturile muzical-teatrale în mod plăcut, glumeț, umoristic. Comicul și umorul erau considerate criteriile esențiale ce deosebeau opereta de operă, iar la sfârșitul secolului al XIX-lea, când această diferențiere amenința să se șteargă, de exemplu în *Volevodul țiganilor* (1885) de Johann Strauss, pierderea

elementului umoristic a fost considerată un semn al decăderii întregului gen al operetei.

Desigur că Freud nu amintește opereta nici o singură dată în cartea sa și, după știința noastră, nici nu există dovezi că ar fi vizionat vreodată un spectacol de operetă, cum am putea presupune gândindu-ne la mulți dintre contemporanii săi de seamă. Faptul că opereta sfârșitului de secol, unde erau inventariate mai ales acele fenomene sociale și culturale care îi mișcau pe locuitorii orașului, reacționa la noile metode ale psihanalizei într-un mod glumeț-sarcastic este dovedit printre altele și de libretul operetei-chanson *Fürstin Ninetta* („Prințesa Ninetta”, 1892/93) de Strauss, prin „prezentarea noii metode de tratament a lui Sigmund Freud în ritm de polcă”. „Este într-adevăr interesant să te transformi în timpul somnului; de-ți lipsește spiritul, geniul, mintea, mergi la un tratament hipnotic”.¹⁰ În afara intenției propriu-zise a cercetării lui Freud, aceasta reprezintă per ansamblu și un indiciu pentru faptul că umorul și comicul au jucat un rol destul de important în reflecțiile personalităților contemporane referitoare la opereta vieneză (din jurul anului 1900).

Umorul evreiesc

Teoria umorului lui Freud se bazează în principal pe cunoașterea umorului evreiesc contemporan. Acest aspect specific evreiesc poate fi valabil și pentru înțelegerea butadelor din operete în măsura în care, pe de o parte, numeroși libretiști (și compozitori de operetă) erau de origine evreiască și se inspirau din bogatul tezaur al propriei memorii culturale. Pe de altă parte, chiar și receptorii, burghezia urbană de mijloc din Viena și Budapesta, făceau parte din acel cerc de persoane preponderent de origine evreiască, sau erau familiarizați, cel puțin la nivelul mentalității, cu elemente culturale ce își aveau originea în mediul evreiesc. Aici a contribuit printre altele și o parte a presei cotidiene de la Viena și Budapesta, aflată în grija redactorilor, jurnaliștilor și caricaturiștilor care fie aveau un *background* evreiesc, fie obișnuiau să utilizeze coduri ce proveneau dintr-un spațiu existențial cultural evreiesc. În acest context, putem atrage atenția asupra unui anumit tip de

foileton specific Vienei și Budapestei, care se număra printre elementele importante și influente ale cotidienele de marcă. Aceste foiletoane se deosebeau de tipurile de expunere jurnalistică similare în primul rând prin faptul că nu ofereau răspunsuri clare la chestiunile cotidiene importante, ci „răspundeau” prin alte întrebări, încercând să dezamorseze chiar și problemele importante de actualitate nu prin obișnuita seriozitate morală, ci prin parafrazări câteodată glumețe și ironice.

Scriitorul de origine maghiară Moritz Gottlieb Saphir (1795-1858), redactor alături de Adolf Bäuerle al „Theaterzeitung” („Ziarul teatrului” din Viena), mai târziu – între 1837 și 1855 – editor al revistei „Der Humorist” („Umoristul”) și autor al *Conversations-Lexikon für Geist, Witz und Humor* (*Lexicon de conversație spirituală, butade și umor*), apărut în cinci volume, a fost unul dintre primii care au dus arta parafrăzii și a persiflării vesel-ironice a evenimentelor politice de zi cu zi pe culmile unei adevărate măiestrii, nu însă fără să fi fost disprețuit și respins categoric de colegii săi scriitori și jurnaliști. Dar tocmai această revoltă generală împotriva lui Saphir este un indiciu care arată că scrierile sale treceau drept importante și erau citite. Această polemică intensă cu expunerile lui Saphir a avut ca urmare faptul că lumea s-a familiarizat involuntar cu modul său specific de argumentare, preluând, de asemenea, instinctiv unele dintre ideile sale pe care la început le combătuseră. Moritz Gottlieb Saphir învățase în adolescență – de la unsprezece până la nouăsprezece ani – într-o „școală talmudică” (Cheder, respectiv Yeshiva) din Praga, care se pare că i-a rămas în memorie ca una dintre cele mai întunecate amintiri: „Nu am avut copilărie, nu am avut adolescență ... Haina ușoară a vieții a fost pentru mine o cămașă de forță!” Saphir era un elev bun și cu ocazia marelui examen din Talmud, „rabinii ... erau extaziați de capacitățile mele și îmi profeteau că voi deveni un mare rabin!”¹¹ Ca și în cadrul altor școli de același fel, materia era predată după o metodă specială, inclusiv partea transmisă prin viu grai. Această metodă prevedea că elevii nu trebuiau să primească întotdeauna răspunsuri clare la întrebări, ci, pentru a ascuți gândirea autonomă a acestora, profesorul să adreseze alte întrebări, care puteau avea chiar și un caracter fictiv, ireal (Chilluk) și prin care întrebarea inițială a elevului să fie lăsată mai mult deschisă decât

clarificată. Caracteristic acestei metode educaționale (Pilpul) era și faptul că uneori jocul de întrebări și răspunsuri căpăta în mod firesc o ușoară notă de glumă și ironie, iar asta nu doar cu scopul de a capta atenția copiilor, ci și pentru a lăsa astfel decizia finală la latitudinea elevului.¹² În măsura în care întrebările și contra-întrebările păreau a nu fi conturate în chip definitiv, ele nu vizau ceea ce era de fapt axiomatic, ori adevărat sau fals. Se poate presupune că această metodă și-a pus amprenta asupra întregii existențe a lui Saphir, care a deprins-o atât de temeinic, încât l-a influențat puternic atât ca scriitor, cât și ca jurnalist. Dacă un anume gen de foileton vienez de la sfârșitul secolului argumenta în mod asemănător, bazându-se pe influențe franceze, ca și pe modelul „european” al lui Heinrich Heine sau pe tradiția austriacă inițiată de Ferdinand Kürnberger, nu ar fi deplasat să considerăm influența lui Saphir ca fiind și ea responsabilă pentru acest tip de argumentare, mai cu seamă că Saphir, după cum am menționat deja, se bucura de o popularitate generală. Dacă această ipoteză a influenței lui Saphir este corectă, ar rezulta de aici următoarea concluzie interesantă referitoare la alcătuirea multiculturală a „unei” culturi austriece: după cum se știe, o caracteristică a culturii austriece sunt elementele ce provin din subculturile diferitelor etnii ale regiunii central-europene. Iar aici nu sunt cuprinse doar coduri culturale germane sau cele care provin din regiunile alpine, ci și cele ungare, polone, croate, italiene, din Boemia și, bineînțeles, cele evreiești, toate îmbinându-se într-o nouă configurație culturală. Pe baza acestei variante aparte a foiletonului vienez, am putea atrage atenția în mod concret asupra unui cod care nu se datorează influențelor frecvent amintite, ci probabil contextului culturii evreiești. Iar un foiletonist al sfârșitului de secol, indiferent de originea sa, care era adeptul acestui mod de a scrie urma involuntar un mod de argumentare care provenea din vechea tradiție culturală a școlilor talmudice.

Travesti-ul – o tradiție austriacă

Pe de altă parte, mai putem atrage atenția în acest context asupra unei analogii între așa-numita autoironie evreiască, umorul evreiesc, travestirea, persiflarea situației politice și sociale, și o anume tradiție

„austriacă”, unde, mai ales în reflecțiile literare, umorul, *travesti*-ul, ironia și autopersiflarea au jucat mereu un rol decisiv, influențând cultura social-politică. Argumentarea glumeață și ironică se regăsește, de exemplu, începând cu Alois Blumauer, Johann Nestroy, Karl Kraus și Robert Musil, și până în prezent, la Thomas Bernhard. Această tradiție austriacă a satirei, a persiflării literare, a travestirii, a umorului sarcastic „austriac” își are originea în perioada iluminismului eșuat din timpul iozefinismului, așadar în structuri politice aproape absolutiste, autoritare, în „disperarea sau în imposibilitatea de schimbare sau de a deveni activ în viața socială” – după cum a concluzionat Ulrich Greiner în *Tod des Nachsommers* („Moartea verii târzii”).¹³ În aceste condiții nu s-a putut dezvolta de la început un roman social realist, „unii scriitori devotați” perioadei iozefiniste „au încercat mai degrabă să redea în mod repetat problematica reformei prin forme alegorice și utopice ale satirei”, după cum observa Leslie Bodî.¹⁴

În cadrul unui sistem politic care interzicea manifestarea politică fățișă și critica socială, deoarece acestea erau privite mereu ca fiind germeni ai pericolului, ai îndoielii asupra întregului sistem, evadarea în parodie și *travesti* a devenit, deci, un model popular al protestelor voalate prin intermediul literaturii. Însă nu doar literatura, cum este transpunerea *Eneidei* lui Virgiliu realizată de Alois Blumauer, ci și unele producții de operă ale secolului al XVIII-lea, „operete parodice”, cum erau numite pe atunci, au profitat de această formă de expunere parodică a unui subiect inițial serios. Pe lângă unele „mici opere” ale lui Ditters von Dittersdorf – *Il Democrito cornetto* (1787), *Orpheus der Zweite* (1787) – sau unele „operete” de divertisment pe care le-a compus împreună cu Stephanie dem Jüngerem, trebuie amintite mai ales *Der travestierte Telemach* („Telemachus travestit”, 1805) a lui Ferdinand Kauer sau *Die Entführung der Prinzessin Europa* („Răpirea prințesei Europa”, 1816) a lui Wenzel Müller, ca modele de travestiri muzicale, pe care ulterior Jacques Offenbach le-a abordat cu succes în operetele sale cu accente de critică socială: *Orpheus in der Unterwelt* („Orfeu în Infern”, 1858) sau *Die schöne Helena* („Frumoasa Elena”, 1864). În spiritul lui Offenbach, Franz von Suppé a putut continua cu ușurință

această tradiție vieneză, cu *Die schöne Galathea* („Frumoasa Galateea”, 1865).

Această situație din peisajul austriac nu are un corespondent identic în contextul evreiesc, ci își găsește analogia într-o îngustime social-politică similară din care deriva umorul evreiesc: pe de o parte exista o structură social-politică, căreia cei ce voiau să (supra)viețuiască trebuiau să i se supună, iar de cealaltă parte era strâmtoarea ghetoului din care nu se putea evada, sau contradicția dintre eforturile pentru emancipare și asimilare. Această situație contradictorie, chiar perfidă, despre care adesea era periculos să se discute fățiș, a fost ridicată, prin intermediul umorului, la un alt nivel al conștiinței, contribuind la regăsirea sinelui într-un cadru contingent, îngust și lipsit de libertate. Într-un studiu subtil despre umorul evreiesc din Europa de Est, Desanka Schwara a atras atenția tocmai asupra unor astfel de conexiuni general valabile: „Râsul, declanșat prin recunoașterea funcției pe care o are butada, face din umor un fenomen social și psihologic esențial: acesta oferă modele de identificare, iar critica implicită a normelor, a obiceiurilor și a instituțiilor capătă o funcție de supapă. Semnificativ este faptul că atât autorii, cât și receptorii umorului trebuie să aibă simțul formei și al limbii. Modul și gradul de manipulare verbală determină, de asemenea, dimensiunea spirituală a umorului. Pe lângă această concordanță dintre limbaj și formă, este necesară și una psihică. Cel care povestește și cel care ascultă trebuie să aibă inhibiții asemănătoare, care să poată fi depășite prin intermediul umorului. A râde la aceleași glume este dovada unei potriviri psihice adânci între doi oameni. Fiecare glumă are nevoie astfel de propriul ei public ... Umorul era o posibilitate de a face față în mod pașnic controverselor, neînțelegerilor și discordanțelor.”¹⁵

Funcția umorului de creare a unei identități

E. L. Oring a semnalat că glumele agresive și defăimătoare la adresa evreilor din Europa de Est ce au constituit cu precădere obiectul cercetării lui Sigmund Freud ar avea o funcție de coagulare a identității pentru propria lui persoană.¹⁶ Într-adevăr, în umorul evreiesc se întâlnesc

mereu reflecții autoironice despre însăși existența evreilor, astfel încât, după cum era de părere sociologul Alphons Silbermann, „ne putem închipui că provin de la un autor antisemit”. În realitate, această autoironie nu a fost un element lipsit de importanță în procesul de găsire a identității: „Din această autoironie se desprinde, în cele mai multe cazuri, o necesitate absolută și defensivă: râdem de cei cu care suntem inevitabil legați, de care aparținem și pe care îi iubim cel mai mult.”¹⁷ Cu toate acestea, Peter Gay pune aceste butade autoreflexive pe seama situației „pluraliste” a Monarhiei habsburgice, unde exista o permanentă confruntare cu tipuri umane străine, o aparentă nesiguranță identitară, unde această incertitudine era totuși transferată într-o formă agresiv-comică asupra celui alt, a străinului. „Analiza lui Oring pierde din vedere acea parte a culturii – a culturii germano-austriece – la care face aluzie Freud în eseuul său despre umor. Istoricul este conștient că această cultură este străbătută de asemenea povești răutăcioase – de povești dure, nemiloase despre polonezi și irlandezi, bavarezi și porci de prusaci. Anturajul lui Freud era format în mare parte din evrei asimilați, care erau întotdeauna dispuși să lanseze cele mai veninoase glume împotriva altor popoare, dar și împotriva propriei semini. Editorii și comicii evrei mizau pe râs atunci când se distrau pe seama oribililor parveniți evrei. Glumele și satirele lor nu erau nici mai mult, nici mai puțin decât lipsite de gust, și nu era nimic deosebit la ele. La sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, înainte de ajungerea lui Hitler la putere, asemenea butade păreau deosebit de amuzante și destul de inofensive. Ar însemna să le eliminăm complet dimensiunea istorică dacă le-am acorda greutatea pe care au căpătat-o în timpul și după perioada nazistă.”¹⁸

Conform acestei constatări, pare cu atât mai evident că, deși doar în cazuri izolate, opereta sfârșitului de secol ajunge să transpună uneori în sens pozitiv obiectul amuzamentului general și al butadelor ușor de înțeles, cum ar fi cele referitoare la „bietul” evreu (din Europa de Est): evreul devine un model și pentru ceilalți concetățeni, cum este Wolf Bär Pfefferkorn în *Rastelbinder* („Tinichigiul ambulant”, 1902) a lui Franz Lehár și Victor Léon. Trebuie să avem în vedere că aceste lucruri erau posibile tocmai în acea perioadă când antisemitismul creștin-

B.C.U. „M. EMINESCU” IAȘI

socialilor lui Karl Lueger înregistra perioada sa de maximă glorie. Iar păturile urbane de mijloc, receptorii operetei, erau în cea mai mare parte partizanii lui Lueger! La fel de remarcabil rămâne faptul că Victor Léon, un libretist evreu, este cel care își asumă apărarea lui Wolf Bär Pfefferkorn, când publicul ar fi așteptat mai degrabă o persiflare comică a evreului sărac de la sat – dacă este să avem în vedere doar răbufnirile lui Karl Kraus împotriva „gazetarilor evrei lipsiți de scrupule”.

Teoria lui Sigmund Freud despre umor ar putea într-adevăr să explice funcția și succesul umorului operetei, ar putea contribui și la o interpretare mai profundă a sa în conjunctura socio-politică din jurul anului 1900, în mediul urban vienez, cu o lume pluralistă din punct de vedere etnic și cultural. „Putem reaminti și ce atracție specială, ce șarm deosebit exercită o butadă în societatea noastră”, este de părere Freud. „O glumă nouă are aproape efectul unui eveniment de interes general; ea este transmisă din gură în gură aidoma știrii despre cea mai recentă victorie.”¹⁹ Freud împarte butadele în obscene, agresive, cinice și sceptice²⁰, dar pentru noi este relevantă mai ales o privire asupra primelor două categorii. Toate cele patru tipuri sunt definite ca fiind „tendențioase”, căci le este inerentă tendința de a face să râdă pe „a treia persoană”, așadar pe auditor, cutuma fiind că nu „cel care spune butada este cel care râde de ea, deci îi savurează efectul comic, ci ascultătorul pasiv.”²¹

Umorul obscen și cinic

Umorul obscen are ca obiect „refulări” provenite din sfera sexualității: „Atribuim culturii și educației elevate o mare înrâurire asupra originii refulării și presupunem că în aceste condiții are loc o modificare a organizării psihice care poate exista și sub formă de predispoziții ereditare, conform cărora astfel de trăiri plăcute apar acum ca inacceptabile și sunt respinse cu toată forța psihicului. Prin eforturile de refulare exercitate de cultură se anihilează posibilități primare de delectare, repudiate acum în noi de către cenzură. Pentru psihicul uman orice renunțare devine însă foarte dificilă și astfel vom vedea că butada tendențioasă furnizează un mijloc de a neutraliza renunțarea și de a

recâștiga ceea ce s-a pierdut. Dacă râdem când auzim o butadă obscenă fină, râdem exact cum un țăran ajunge să râdă la o trivialitate; plăcerea provine în ambele cazuri din aceeași sursă; nu am fi însă capabili să râdem de o trivialitate, ne-am jena, sau ne-ar părea oribilă; putem râde doar atunci când butada ne vine în ajutor.” Butada obscenă, modificată într-una cinică, insinuează pentru o a treia persoană, care ascultând râde, dorința de a nu ține pur și simplu cont de normele comportamentale existente în domeniul sexualității, capabil de a genera reprimare și refulare. Astfel se poate ajunge la acea delectare ce nu poate fi resimțită pe moment și nici ulterior: „Printre instituțiile pe care spiritul cinic obișnuiește să le atace nu este nici una mai importantă, mai tare protejată de prescripții morale, și totuși pretându-se mai bine la atacuri, ca instituția căsătoriei, pe care o și vizează deci majoritatea glumelor cinice. Or, nici o exigență nu este mai personală decât cea a libertății sexuale și niciunde nu a încercat cultura să exercite o presiune mai puternică decât pe tărâmul sexualității.”²²

Persiflarea, *travesti*-ul, satirizarea căsătoriei burgheze din *Văduva veselă*, dar și libertatea sexuală exprimată în chip reținut sau dorită cu ardoare, în mod deschis, din alte operete – *Liliacul*, *Voievodul Țiganilor*, *Farmecul unui vals* ș.a. – sunt cu siguranță o reminiscență a acelui nonconformism al modernității, care respinge tiparele comportamentale burgheze învechite. Acestea fuseseră consolidate în perioada istorismului și după prăbușirea fundamentării religioase a valorilor și idealurilor; nonconformismul este respins însă printr-o metodă care ține de tărâmul butadei și se bazează pe dimensiuni general umane. Atât opunerea de rezistență față de căsătorie manifestată de Danilo și Hanna în *Văduva veselă*, „incriminarea” unei relații deschise și libere, comparabilă cu „politica ușilor deschise”, sau pledoaria pentru „deschiderea către spiritul parizian” – apare mai târziu sub forma: „Ea merge la dreapta, el la stânga” (*Contele de Luxemburg*, 1909), ca și evadarea lui Danilo dintr-o existență diplomatică reglementată birocratic, care – pentru a-l cita pe Freud – refulează sexualitatea și o sublimează în cultural cu fetele de la cabaretul „Maxim”, sunt expresii ale butadei „cinice”, îndreptate împotriva atacurilor lumii burgheze. Tot în aceeași

categorie intră și satirizarea imaginii căsătoriei „burgheze”, a „vieții familiale tihnite” din ductul St. Brioché-Valencienne.

Efectul butadei, așa cum este el reliefat de Freud, are un rol considerabil și în deblocarea inhibițiilor, și ca sursă de divertisment. Această delectare indusă de glumele din operete nu afectează realitatea spațiului existențial real, ci se petrece în atmosfera întunecată a teatrului, manifestându-se în râsul relaxat al unei a treia categorii, respectiv a auditoriului, a receptorilor operetei. Desfășurarea butadei la nivel psihic se consumă între prima persoană, eul [povestitorul], și a treia, persoana străină, și nu ca la comic, între eu și persoana-obiect²³, la care face referire conținutul glumei. În acest sens, Freud argumentează: „Acum înțelegem că tehnica butadei este determinată în general de două tipuri de tendințe: de unele care fac posibilă configurarea glumei în cazul persoanei întâi și de altele care trebuie să garanteze glumei un efect maxim de delectare pentru persoana a treia. Dubla fațetare a glumei, asemenea capului lui Ianus, care asigură beneficiul delectării originare vizavi de contestarea rațiunii critice, împreună cu un anumit mecanism de pierdere țin de prima tendință; complicarea ulterioară a tehnicii prin premisele descrise în acest fragment rezultă din considerațiile asupra persoanei a treia din matricea glumei. Astfel, gluma este un bufon cu două fețe, care servește doi stăpâni în același timp.”²⁴

Marele succes repurtat de opereta vieneză în rândul contemporanilor săi se datorează, nu în ultimul rând, semnificației și funcției umorului. El oferea publicului un mod de evadare în fața reprimărilor unei îngustimi politice burgheze filistine, care pusese stăpânire pe viața de zi cu zi. Făcea posibilă descotorosirea de acele bariere social-politice ridicate chiar de lumea burgheză, aflată într-un proces de construire a unui cod comportamental social și politic. Și în orice caz deschidea gustul pentru acea libertate nelimitată, dorită la modul utopic, la care spectatorii burghezi îndrăzneau doar să viseze acolo, poate tocmai acolo, în sala de spectacol a teatrului.

Note

- ¹ Johann Strauss, *Die Fledermaus*. Operette in drei Aufzügen. Text nach H. Meilhac und L. Halévy, von C. Haffner und Richard Genée, hg. und eingeleitet von Wilhelm Zentner, Stuttgart 1981, 19 (prima scenă, intrarea a șasea).
- ² Hermann Bahr, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte* Bd. 2, 162 [1894-97: Skizzenbuch 2].
- ³ Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Possen, Schwank, Operette*, München 1980 (= dtv 4357).
- ⁴ Similară este și situația din Adolf Bäuerle, *Die Bürger von Wien* (1813), unde o congestie este comparată cu revoluția. Cf. V. Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, 34.
- ⁵ Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, 11.
- ⁶ *Ibidem*, 186.
- ⁷ *Ibidem*, 187.
- ⁸ Cf. în acest sens și expunerile lui Martin Lichtfuss, în: *Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit*, Wien-Köln 1989, p. 96.
- ⁹ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Einleitung von Peter Gay, Frankfurt/M. 1992 (= Fischer tb 10439).
- ¹⁰ Norbert Linke, *Johann Strauss (Sohn) mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1982, 146.
- ¹¹ Moritz Gottlieb Saphir, *Ausgewählte Schriften* Bd. 7, Brunn-Wien 4. Aufl. 1870, 58-64 (Lebende Bilder aus meiner Selbst-Biographie), citate 59, 61.
- ¹² Kurt Graff, *Die jüdische Tradition und das Konzept des autonomen Lernens*, Weinheim-Basel 1980.
- ¹³ Ulrich Greiner, *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, München-Wien 1979, p. 14.
- ¹⁴ Leslie Bodi, *Tauwetter in Wien*, 321.
- ¹⁵ Desanka Schwara, *Kalkulierte Weltfremdheit. Der ostjüdische Witz und seine sozialen Hintergründe*, în: *Neue Zürcher Zeitung*, Freitag, 2. September 1994 (Nr. 203) 38.
- ¹⁶ E. L. Oring, *The Jokes of Sigmund Freud: A Study in Humor and Jewish Identity*, Philadelphia 1984, 44, 51. Cf. S. Freud, *Der Witz*, 15 (Einleitung von P. Gay).
- ¹⁷ Alphons Silbermann, *Was ist jüdischer Geist? Zur Identität der Juden*, Zürich 1984, 61.
- ¹⁸ Sigmund Freud, *Der Witz*, 15 (Einleitung von P. Gay).
- ¹⁹ *Ibidem*, 32.
- ²⁰ *Ibidem*, 129.
- ²¹ *Ibidem*, 114.
- ²² *Ibidem*, 125.
- ²³ *Ibidem*, 157.
- ²⁴ *Ibidem*, 168.

Capitolul 5

Opereta vieneză și modernitatea

Vehicul popular al modernității?

Opereta vieneză a anilor 1900 nu se caracterizează doar prin acel segment de critică a societății și politicii în sensul pe care l-am schițat. Relevanța ei socio-culturală reieșea, mai ales, din aceea că uneori devenise un vehicul popular al componentelor modernității vieneze, care la rândul său părea să dovedească că între un produs artistic și contextul lui social există o legătură strânsă și că transmitorii și beneficiarii acestei modernități nu trebuie în nici un caz să se limiteze la un cerc estetic-artistic exclusivist, format din puține persoane. Astăzi, orientarea către structura socio-culturală, în care și din care ia naștere un produs intelectual sau artistic, ține în aceeași măsură de instrumentarul metodic uzual al fiecărui proces de reconstrucție cultural-istorică, ca și sesizarea faptului că producția și receptarea nu sunt interdependente monocauzal, însă, din punct de vedere funcțional aparțin aceluiași întreg, neputând fi separate riguros una de cealaltă.¹ Încă de la sfârșitul anilor 1880, contemporanii operetelor târzii ale lui Strauss au remarcat o anume stagnare, o lăncezeală, nu doar în ceea ce privește producția de opere novatoare, ci și referitor la aprecierea publicului. Părea că marea operetă își trăise deja veacul la sfârșitul anilor '80 ai secolului al XIX-lea. După *Volevodul țiganilor* (1885), nici Johann Strauss nu a mai înregistrat un succes răsunător, cel puțin nu unul comparabil cu cel al marilor sale operete anterioare. Rămâne neelucidat dacă acest aspect trebuie pus în legătură, printre altele, cu faptul că atelierul de compoziție și instrumentare Strauss-Genée se spulberase, sau că acest gen tipic de operetă, bazat pe texte de calitate precară, ce prejudiciuau dramaturgia pieselor, pur și simplu nu mai era gustat. La

aceasta contribuia probabil și stilul muzical ce se apropia de cel al operei, regăsit în unele operele târzii ale lui Strauss și criticat de Eduard Hanslick, deoarece, în mod inevitabil, nu mai reușea să răspundă așteptărilor tradiționale ale publicului, creând pe deasupra dificultăți suplimentare realizării scenice. Potrivit scriitorului și folcloristului vienez Theodor Antropp, la criza operetei au contribuit aparent mai multe elemente, printre care faptul că opereta nu se mai baza pe filonul de inspirație extras din piesele cu iz popular și din comedie: „transformarea operetei într-o escrocherie, prefigurată de *Volevodul ilganilor*, a căpătat curând dimensiuni enorme. Satira plină de haz la adresa societății și a zeilor a fost înlocuită cu manevre statale, butada și umorul au pierit în goana după noi costume și noi imagini etnografice, iar restul era o competiție cu marea operă. O construcție ambițioasă de ansambluri pompoase, ce nu puteau fi puse suficient în mișcare de nici o fanfară.” Abia cu *Văduva veselă* părea că se revine la o reflectare a tradițiilor populare: „Ce ne-a adus *Văduva veselă* în plus? Și aici au existat interludii, dar pentru prima dată după mult timp am putut vedea din nou o intrigă plină de umor, iar muzica lui Lehár a reușit să reliefeze aspectul psihologic din simplele intrigi amoroase. Acel puțin sentimentalism existent era agreat fără proteste de dragul celorlalte avantaje.”²

Dacă pornim de la ideea că pentru un produs artistic este important, printre altele, și contextul social, putem conchide, după cum am menționat, că schimbările din rândul păturilor urbane superioare și de mijloc nu au jucat aici un rol lipsit de importanță. Prin încorporarea de mare anvergură a suburbiilor Vienei și Budapestei, structura socială a acestor orașe a fost fundamental influențată, chiar modificată. Această extindere spațial-socială aducea cu ea și o schimbare a mentalităților, ceea ce a însemnat că opereta, ca teatru de divertisment, trebuia să răspundă acestei situații sociale reconfigurate, așadar unei alte păтури de receptori, dacă voia să se bucure în continuare de succes. În plus, avem de-a face, după cum am menționat, cu o nouă generație, care nu mai gândea în termenii marii burghezii, ci încerca în mod conștient să se distanțeze de generația părinților și de codurile conduitei burgheze. În orice caz, este sigur că imediat după sfârșitul secolului s-a născut un nou tip de operetă, care și-a însușit teme și conținuturi înțelese îndată de

noua generație și percepute ca fiindu-i proprii; ea își transfera tematica într-un univers conform cu noile timpuri, așadar „modern”. Un prim triumf al acestui nou tip de operetă, care nu mai avea ca obiect trecutul, a fost fără îndoială *Văduva veselă* (1905), apoi o piesă într-un act compusă după puțin timp, când Lehár a integrat programatic epitetul „modern” chiar în titlu: *Mytislaw der Moderne* („Mytislaw cel modern”, 1907). În monografia sa despre Johann Strauss, Heinrich Eduard Jacob a asociat tipul modern de operetă cu trei nume de compozitori: Franz Lehár, Oscar Straus și Leo Fall, dintre care Lehár repurtase succesul cel mai important cu *Văduva veselă*: „De ce nu se plictisea nimeni? Cei care cântau erau chiar oamenii din acele zile; situația descrisă transmitea o bucurie de a trăi autentică și actuală. Muzica avea ușurință, claritate, atacând totodată o serie de mici ritmuri electrice, asurzitoare. Era sănătoasă, dar întrucâtva amețitoare. ‘Liliacul din 1906’ ”.³

Tot acum au fost abordate, chiar dacă într-o formă literară voalată, conținuturi sociale și politice ale constelației respective. De exemplu, relația dintre sexe nu a mai fost idealizată în manieră „burgheză” sau insinuată camuflat, ci discutată fățiș, așa cum o înțelegea „tineretul rebel”, modern, ceea ce însemna că inserția dezinhibată a eroticului începuse să ocupe un rol din ce în ce mai important în noua operetă. Lou Andreas Salomé a atras atenția tocmai asupra acestei legături dintre erotic și intelectualitatea Vienei de la turnanta secolului și a observat o diferență esențială față de Berlin sau alte centre ale modernității europene. „Dacă ar trebui să ilustrez atmosfera vieneză în comparație cu cea a altor metropole, ea îmi părea pe atunci caracterizată mai ales de o concordanță între viața spirituală și cea erotică. Ce îl deosebea pe *bonvivant* de intelectual sau de muncitor în alte locuri ale lumii avea aici o grație care o proiecta pe ‘fetița dulce’, chiar și pe fetița mai puțin dulce, într-un erotic potențat, transformând chiar și cea mai sinceră dăruire pentru munca spiritului într-un comportament care mai atenua din tăria ambiției orientate către un țel înalt.”⁴ Opereta transmitea acum o bucurie de a trăi vibrantă, tensionată, care, după cum scria și Lou Andreas Salomé, pusese stăpânire pe tânăra generație a sfârșitului de secol. „*Văduva veselă* este ca o anticameră unde actanții ascultă pe furiș ce se petrece în stațiunile de la Marea Nordului, Riviera

franceză, Olanda, Suedia, Marea Mediterană, din toate regăsindu-se câte ceva aici. Muzica primelor ore ale dimineții, proaspătă ca roua, iar printre aromele instrumentației moderne se simte un iz rural. Primele raze de soare și verdele copacilor se îmbină cu multitudinea de sunete; este o muzică de promenadă, care nu tulbură conversația, căci ea însăși face conversație, oamenii vin îmbrăcați în jachete de tenis la terase, citesc ziarul, își așază racheta pe un scaun, iau micul dejun, se simt obosiți pentru o clipă, dar sunt revigorați de vânt sau de parfumul florilor de tei, ce cad silențios în ceașca de ceai. Din acest firesc face parte și sunetul *Văduvei vesele*.⁵

Dar toposul acestui erotism vibrant, al lipsei de concentrare, al nervozității, al acestui Paris „transitoire”, era de fapt așa-numita „deschidere către spiritul parizian”. Ceea ce numai a cutezat să sugereze camerista Adele în *Liliacul* (1874) va fi exprimat cu franchețe în *Balul operei* de Richard Heuberger, al cărui text provine de la același Victor Léon, care contribuise hotărâtor la succesul noilor operete ale lui Lehár. Parisul ajunsese un topos al libertății erotice, pentru „dulcele tête-à-tête” în „chambre séparée”, el devenise o metaforă pentru dorințele exprimate acum fără echivoc de noua generație. Conform motto-ului „O singură dată trăiești pe lume, cu cât mai nebunesc, cu atât mai bine: îmi place să trăiesc șic, și nimic nu este mai presus de asta”, spectatori *Balului operei*, legați în lanțuri strânse de morala burgheză, descoperă libertățile Parisului, zăgrăvite voalat ceva mai târziu de Hofmannsthal în *Cavalerul rozelor* prin trimiterea în peisajul secolului al XVIII-lea. „Parisul este un oraș al zeilor, și îmi merge fantastic de bine! Niciodată nu mi s-a părut viața atât de amuzantă ca acum!”⁶

Modernitatea și libertatea sexuală

Cum s-a ajuns la această reevaluare a eroticului? În decursul secolului al XIX-lea a început să se schimbe percepția despre relația dintre sexe și despre căsătoria burgheză, care era reglementată prin norme tradiționale de conduită și care, deși permiteau bărbatului căsătorit să aibă relații sexuale extraconjugale, îi impuneau femeii corsetul supunerii pasive față de soț. Dacă până atunci dreptul satisfacțiilor sexuale era

doar apanajul bărbatului, care, necăsătorit fiind, putea să aibă în mod firesc o „élève”, iar întreținerea unei concubine sau a unei „griset” în timpul căsătoriei, cel puțin în orașele mari precum Parisul, ținea de o practică cotidiană, tolerată inclusiv de uniunea familială, începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea s-a instaurat convingerea că și femeia avea necesități sexuale, a căror satisfacere o putea pretinde de la bărbat. Chiar dacă oficial o astfel de îngăduire era inadmisibilă, totuși le era permis în mod tacit nu doar femeilor necăsătorite, ci, din ce în ce mai mult, și femeilor căsătorite să aibă „relații” libere, după bunul lor plac – preferabil cu un bărbat căsătorit, pentru a fi mai puțin evident – relații întreținute sub masca șederilor în stațiuni, a călătoriilor mai lungi, a mersului la cumpărături sau la cafenea. Astfel nu erau contestate riguroasele norme morale burgheze ale secolului al XIX-lea în ceea ce privește sexualitatea, pe de altă parte în unele cercuri erau tolerate libertăți împotriva cărora se putea porni un adevărat război în viața publică, sau, mai bine spus, care erau reprimare, tănuite și „trecute sub tăcere”, cum scria Stefan Zweig în eseul său despre Sigmund Freud. „Într-un sens strict am putea spune: moralitatea secolului al XIX-lea nu abordează problema în sine. O escamotează și își limitează întreaga investiție de forțe în această trecere sub tăcere.” Tocmai morala ambiguă, care tolera doar în secret ce nu se putea afișa în văzul întregii lumi, includea un proces de refulare, provocând, la sfârșitul secolului al XIX-lea, o indispoziție sporită mai ales pentru generația tinerilor. Înlăturarea tabuurilor sexuale nu i se datorează exclusiv lui Freud, el este mai degrabă doar un exponent al unei schimbări generale de mentalitate. În mod cert, Freud a reușit să atenționeze asupra a ceea ce gândea o parte din generația tânără și care își găsea tot mai mult expresia în spațiul public, în literatură, în teatru și, nu în ultimul rând, în operetă. Încă de atunci oamenii începuseră să fie conștienți de ceea ce va exprima Stefan Zweig trei decenii mai târziu: „Problema sexualității va fi ținută în carantină pe continentul european timp de un secol. Nu va fi negată sau confirmată, nici dezbătută sau rezolvată, ci dosită în mod tacit după un paravan. O imensă armată de paznici deghizați în profesori, educatori, pastori, cenzeni și guvernante a fost desemnată să îngreueze naturalețea și bucuria trupestă a tineretului.”⁷ Sub aceste

premise, îndcosebi tinerii au considerat mai corect și mai onest să aleagă relații „deschise”, libere, „căsătorii de probă”, în loc să se lege într-un mariaj pripit, adesea aranjat exclusiv de părinți, pentru ca ulterior să facă în secret tot ceea ce contravenea acelui contract, precum și codurilor morale burgheze moștenite.

În mod clar, în Parisul de la sfârșitul secolului al XIX-lea, toată această configurație nu mai constituia un tabu. În Franța, divorțul era în acel moment deja reglementat prin legi și din acest motiv exista o degajare perceptibilă în relația dintre bărbat și femeie; formele libere ale conviețuirii nu mai stârneau așa de multă vâlvă ca înainte.⁸ Spre deosebire de Franța și de alte state vestice, unde divorțul și recăsătoria ajunseseră deja să fie permise de lege, în Monarhia Dunăreană ele nu erau posibile. Exista numai alternativa legală a „separării de masă și pat” sau refugiul în așa-numita „căsătorie maghiară”. Pentru a putea să divorțeze și să se recăsătorească legal trebuia obținută cetățenia ungară, ceea ce era desigur destul de dificil. În 1894/95, acolo [în Ungaria, n.trad.] intrase în vigoare separarea efectivă dintre biserică și stat, ceea ce a avut ca urmare faptul că o căsătorie oficiată în biserică nu mai avea valabilitate, ci doar una civilă, iar aceasta se putea încheia, respectiv desface în repetate rânduri. O pledoarie pentru „deschiderea către spiritul parizian”, împotriva constrângerilor și a unei căsătorii ce nu mai putea fi desfăcută, susținând astfel de două ori concepția despre libertate a multor tineri moderni, a avut deci o conotație complet diferită în Monarhie și la Viena – firește, cu excepția Ungariei – față de cea înregistrată în același timp la Paris sau în Franța.

Fragmentare și nervozitate

După *Balul operei*, *Văduva veselă* a militat fără ascunzișuri pentru această nouă configurare a căsătoriei și a sexualității, pentru această „deschidere”. *Văduva veselă* redă într-adevăr mentalitatea tinerilor, așadar a reprezentanților modernității, inclusiv a celei vieneze. Deschiderea față de relația dintre sexe corespundea în mod clar unei fragmentări și nervozități caracteristice pentru modernitate și care se manifestau mai ales în raporturile interumane. Indivizii doreau să fie și

Opereta vieneză și modernitatea

să rămână „deschiși”, liberi în toate privințele, pentru a putea subzista în mijlocul multiplelor orientări și solicitări împovărătoare. Cât de mult coincidea această mentalitate cu o viziune asupra vieții ce trecea de hotarele Vienei poate fi ilustrat prin referința la ungurul Endre Ady. Cu ocazia unei călătorii în Italia în anul 1903, scriitorul ungar Ady n-a mai putut suporta contemplarea liniștită a Veneției și s-a refugiat din cafeneaua Floriani în cafeneaua Royal din Pesta. „Aceasta este boala omului modern”, nota Ady, „care suferă de nervozitate și care știe despre sine că este bolnav. Este atras doar de această viață febrilă și agitată. Acesta este crezul său. Și deși este conștient că un mic adăpost elvețian este mai autentic și mai uman decât Parisul, viața modernă tinde cu ardoare către Paris ... Ne dăm seama de aceste maladii ale vieții moderne, dar nu mai putem trăi fără ele”.⁹ Această nervozitate resimțită în mod subiectiv și percepută intens a fost accentuată și ilustrată inclusiv de muzica operetei, în maniera sa proprie, de exemplu prin trecerea rapidă de la dansurile tradiționale la cele moderne. În varianta maghiară a operetei vieneze pătrunsese deja influența americană cu succesiunile sale contrastante de dansuri, iar, așa cum reiese dintr-o recenzie a premierei *Văduvei vesele*, „tonalitatea oscilantă”, schimbarea bruscă dintre gama major și minor a formelor de expresie muzicală la Lehár, „caracterul slav” al muzicii sale erau percepute ca neașteptate, inovatoare, moderne.

Este oare suficient să definim modernitatea vieneză sau central-europeană exclusiv prin deconcentrarea sa, în vibrația nervilor, în senzația unei fragmentări generale, care se oglindea și pe plan estetic, în pictură, arhitectură, poezie și muzică? Percepția subiectivă a putut circumscrie schimbările sociale din jurul anului 1900 și efectele lor asupra spațiului existențial cotidian în mediul urban vienez, desigur, folosind tipul de metafore semnalate și integrând reflectarea lor artistică. Pentru acest sentiment al vieții apăruse, cu o generație în urmă, în Parisul lui Charles Baudelaire și Théophile Gautier, termenul „décadence”, pe care obișnuiau să îl arboreze și simbolistii timpurii vienezi și antinaturaliștii din jurul anului 1890. Reprezentanții lor considerau că propriile vremuri se pot compara cel mai bine cu epoca apusă și decăzută a Imperiului Roman, identificându-se cu arta și mai

ales cu literatura acelei perioade, unde vechile reguli păreau a fi anulate și fiecare stil artistic, căzut pradă unei „fluidizări”. Gautier caracteriza stilul său și pe cel al contemporanilor drept unul „care împinge granițele limbajului tot mai departe, împrumută din toate dicționarele de specialitate, ia culori din toate paletele și tonuri din toate claviaturile, se străduie să redea inexprimabilul gândurilor și contururile cele mai nedefinite și mai răzlețe ale formei” și care încearcă să descrie totul, „până la cea mai mare exagerare”. În *Eseul de psihologie contemporană* din 1883, Paul Bourget diagnostica decadența ca „starea unei societăți ce produce un număr prea mare de indivizi care sunt nepotriviți pentru muncile vieții obișnuite ... iar anarhia ce a urmat reprezintă decadența întregului”.¹⁰ Reprezentanții modernității literare din Viena se raportau inevitabil la modelele franceze și încercau să le imite. Cu toate acestea, pentru a explica întregul context socio-intelectual al modernității vieneze, nu este suficientă raportarea la simbolismul contemporanilor francezi, vehiculată mai ales de Hermann Bahr. Căci modernitatea vieneză a reprezentat mai degrabă o atitudine socială și intelectuală ce poate fi înțeleasă survolând atât contextul întregii Europe, cât și cel specific, regional.

Modernitatea și diferențierea societății

Fără o contextualizare mai amplă, care să țină cont de întregul cadru european, modernitatea vieneză nu poate fi așadar explicată în întregime, în ceea ce privește formele sale specifice de conținut sau chiar premisele sociale și intelectuale. Acest context european lărgit se referă, pe de o parte, la transformările substanțiale științifice și sociale din secolul al XIX-lea, mai bine cunoscute sub termenul de modernizare, și, pe de alta, la acele împrumuturi și receptări diacronice și sincronice care au influențat în mod fundamental discursul vienez și central-european din jurul anului 1900. Procesul modernizării, așadar inovația în economie (industrializarea), introducerea de noi tehnologii și dezvoltarea lor rapidă, accelerată, a îmbunătățit în primul rând condițiile de viață ale populației secolului al XIX-lea, având ca urmare și o diferențiere accelerată a societății. Urmările ei pozitive au determinat și

abolirea structurilor tradiționale, feudale, ale căror efecte critice negative au cauzat însă distrugerea vechilor forme de colectivitate, exodul de la sat la oraș, pauperizarea unei mari părți a populației (muncitorimea) și simptomul de alienare dintre procesul de producție și producători. Unul dintre cei mai atenți observatori contemporani și critici ai acestui proces a fost Karl Marx, iar ceva mai târziu, sociologul francez Émile Durkheim a făcut trimitere la efectele anomice ale acestei diviziuni a muncii. A fost semnalată astfel o piedică în calea optimismului progresist al iluminismului, iar alături de încrederea în relevanța științei, un scepticism sporit pune stăpânire pe societate. „Groaza epocii contemporane în fața normelor progresului nu este o situație nemaiîntâlnită”, avea să afirme, decenii mai târziu, Theodor W. Adorno, definind această situație ambivalentă ca fiind „chiar regula. Până astăzi progresul a fost în slujba ei, iar acum ea însăși se hrănește din progres”.¹¹ Respectiva afirmație critică este cu atât mai frapantă cu cât, în același timp, sociologul american Talcott Parsons încă mai credea într-o autoreglare a societății în cadrul procesului de modernizare.

Diferențierea societății nu a avut loc doar paralel cu diversificarea modurilor de producție, ea a intervenit și datorită unei oferte de mărfuri ce creștea permanent, iar aici nu includ doar produsele materiale, care erau realizate și puteau fi achiziționate în număr tot mai mare, ci și oferta noilor mijloace de transport și de informații (telegraf, telefon, radio), care favorizau o gamă sporită de produse culturale, dar și creșterea mobilității. Așa cum arăta sociologul Georg Simmel în *Filozofia banilor* din 1900, banul devenise acum, pe de o parte, vectorul mărfurilor; mărfurile erau măsurabile în bani, totul putând fi cumpărat dacă existau suficiente resurse materiale. Pe de altă parte, această realitate, și anume posibilitatea de a achiziționa orice cu bani, a dus la o stare de incertitudine accelerată în privința deciziilor electorale și, grație diversității ofertelor, la o diferențiere a intereselor.¹² Aici trebuie subliniat că diferențierea socială ducea, de asemenea, la o diferențiere și fragmentare a conștiinței colective și individuale, precum și la o criză a identităților colective și individuale. Se trăia într-o stare de inconsistență, pe care Baudelaire și contemporanii săi o simțeau și o descriau drept o continuă schimbare, o situație de incertitudine generată de

caracterul efemer și fluid al elementelor noului spațiu existențial. În plan estetic, al producției artistice, artiștii plastici își însușeau din ce în ce mai rapid diferite orientări stilistice una după alta, iar în jurul anului 1900 au început chiar să îmbine coduri din stiluri deosebite. Această observație nu urmărește să semnaleze doar incertitudinea individuală, subiectivă, agitația și caracterul fragmentar al conștiinței producătorilor, al artiștilor; ea corespunde mai degrabă specificității receptorilor, așadar a publicului, ai cărui reprezentanți puteau alege, potrivit propriului context existențial, dintr-o multitudine de coduri. Fiecare receptor avea libertatea să decripteze, în mod individual, fiecare pentru sine, unul sau chiar mai multe coduri din oferta artistică pluralistă.

Per ansamblu, putem afirma pe scurt: modernizarea a determinat, pe de o parte, transformări economice și sociale, care au schimbat radical condițiile de viață ale oamenilor din perioada modernă. Totuși acestea se datorează, după cum au constatat Reinhard Bendix sau Barrington Moore – corectându-l pe Parsons –, nu doar inovațiilor economice, ci și altor „contexte”, de exemplu schimbărilor politice, care au influențat considerabil conștiința de sine a societății încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea.¹³ Pe de altă parte, tocmai aceste schimbări au cauzat o incertitudine care s-a manifestat într-o continuă creștere a sentimentului crizei, la care tocmai generația tânără a reacționat printr-o sensibilitate și nervozitate deosebită. De experiențele lui Théophile Gautier și ale lui Charles Baudelaire nu au fost scutiți, câțiva ani mai târziu, nici contemporanii vienezi ai lui Paul Bourget. Erau acele trăiri descrise de Hofmannsthal în 1893 în prima sa recenzie la un roman al lui Gabriele D'Annunzio: „Uneori avem senzația că tot ce ne-au lăsat moștenire tații noștri, contemporanii tânărului Offenbach, și bunicii noștri, contemporanii lui Leopardi, și toate nenumăratele generații dinaintea lor, nouă, celor născuți târziu, sunt doar două lucruri: mobile fermecătoare și nervi hipersensibili. Poezia degajată de aceste piese de mobilă ne apare ca ceva trecut, iar sarabanda acestor nervi, ca atât de prezentă.”¹⁴

În 1910, tânărul Georg Lukács a evaluat această stare mult mai radical. În timp ce diferențierea societății și fragmentarea conștiinței ar fi fost explicabile prin răspunsul autonom al fiecărui individ (subiectivitatea), Lukács recunoscuse deja inconsistența acestei autenticități a

individului și considera că „odată cu pierderea stabilității lucrurilor” s-ar pierde de asemenea „stabilitatea eului”. „Nu rămânea nimic în afară de stările de spirit de același tip și cu semnificație analoagă.”¹⁵ În ciuda poverii trecutului, fiecare nouă analiză a prezentului, ca și tematizarea sa au avansat în centrul percepției generale. Oamenii se concentrau așadar asupra momentului actual și argumentau dintr-o și pentru o generație afectată de transformările și schimbările accelerate, resimțite subiectiv. Trecutul era „adaptat” la prezent, la „modo” (momentul actual), trecutul fiind citat drept criteriu integrant pentru propriul prezent. Tocmai acest aspect constituia punctul central al criticii arhitectului Otto Wagner la adresa istorismului, după cum consemnează în lucrarea sa inovatoare *Architectura modernă* (1896). În același sens trebuie înțeleasă și afirmația lui Hermann Bahr, mediatorul intelectual al noilor conținuturi ideatice și seismograf sensibil al modernității vieneze. Oamenii moderni, aprecia el în 1893, „venerează tradiția. Nu vor să i se opună. Vor doar să fie adepții ei. Vor să ajusteze pentru timpurile noi vechea creație a strămoșilor și să o facă de maximă actualitate”.¹⁶ Max Burckhard, fostul director al Hoftheater [actualul Burgtheater, n.trad.] și protectorul noii uniuni a scriitorilor din gruparea „Tânăra Vienă”, al cărei loc oficial de întâlnire a fost cafeneaua Griensteidl din Michaelerplatz până la demolarea ei în 1897, a rezumat aceste considerații și a interpretat schimbarea rapidă, accelerarea, ca fiind una din caracteristicile esențiale ale modernității: „Omul modern nu se bizuie pe modă, nici nu privește înapoi spre trecut cu eforturi temătoare, pentru a salva din el cât se poate de mult pentru viitor. El vrea să facă totul altfel decât a fost până acum, acesta este imboldul lui inconștient ... El reprezintă unul dintre cele două principii ce susțin lumea; tendința de mișcare vizavi de tendința de statornicie.”¹⁷ Această tendință spre mișcare – caracteristică dominantă a momentului – a fost aleasă ca temă în numeroase foiletoane ale acelor ani, iar accelerarea resimțită unanim a fost transmisă opiniei publice largi. Acestea sunt relatări ale „observatorilor de moravuri” despre „simptomele unei anumite precipitări febrile”, după cum remarcă Gaston Deschamps într-un articol din *Neue Freie Presse*: „...patima de a trăi rapid, lăcomia de a savura imediat și grăbit tot ce îți oferă existența. Oamenii nu au

timp, vor să parcurgă totul repede, nu mai au suflu. Prudența înțeleaptă a bunelor vremuri trecute a dispărut.”¹⁸ Această fragmentare a conștiinței, această accentuare a tendinței de mișcare, a accelerării, a devenit, printre altele, o modalitate foarte favorabilă pentru a sublinia autenticitatea pe cale de dispariție a individului. Aceste experiențe au fost decisive pentru reprezentanții modernității vieneze la instaurarea nonconformismului, care s-a anunțat printr-o varietate de posibilități, de orientări stilistice ce se succedau cu repeziciune. „Erau rebeli”, potrivit spuselor unui văr al lui Schönberg, „rebeli atrăgători ... deoarece erau neconvenționali în ambientul convențional al vechii Viene tradiționale.”¹⁹

Modernitatea și eterogenitatea etnic-culturală

Diferențierea societății și fragmentarea conștiinței au fost completate în Europa Centrală și la Viena de o experiență suplimentară și anume de cea a pluralității etnice și lingvistic-culturale a unei regiuni, devenită extrem de pronunțată în marile centre urbane, care s-au mărit considerabil datorită imigranților din vecinătățile eterogene. Această diversitate de tradiții etnice și culturale întâlnită în orașe a fost o premisă pentru interacțiuni intense, pentru împrumuturi culturale și pentru procese continue de difuziuni culturale și aculturații. În același timp, a devenit și un stimulent pentru creativitatea individuală, căci astfel au crescut posibilitățile de a alege între diverse variabile sau de a îmbina elemente culturale cu proveniență diferită în moduri noi, până atunci necunoscute. Tocmai bogăția de citate din producția muzicală a Vienei anilor 1900 este un indiciu pentru realitatea descrisă, când nimeni nu rata aceste șanse, profitându-se de ele mult mai mult ca oricând. Totuși, eterogenitatea regională a fost resimțită ca ceva amenințător în densitatea strâmtă a mediului urban. Elementele diferite au fost percepute în imediata vecinătate drept străine, ceea ce genera un sentiment de incertitudine, care la rândul său producea reacții de irascibilitate, încercându-se o eliberare din această fragmentare etnică și culturală prin unificări lingvistic-culturale sau prin distanțarea deliberată de celălalt.

Diversitatea „națională” a orașelor Monarhiei a devenit una din cauzele acelor crize și conflicte, care au culminat cu mișcări națio-

naliste, xenofobe sau antisemite. Așadar, pluralitatea etnică și culturală a regiunii a devenit tocmai în orașe precum Viena una din premisele fundamentale ale diferențierii și fragmentării conștiinței culturale colective și individuale. În contextul proceselor colective sau individuale de receptare și asimilare, tipice pentru societățile multiculturale și multi-etnice, au apărut, de asemenea, nenumărate disconforturi colective și individuale, prin faptul că nu mai exista posibilitatea orientării către valori culturale tradiționale, ancestrale, impunându-se preferențial integrarea valorilor străine, necunoscute, în propria identitate. Dezorientarea generală, apărută aici din cauza tendințelor de modernizare variabile, dificultatea de a face față unui spațiu existențial cu multiple puncte de referință, s-au amplificat datorită condițiilor regionale specifice, a diversității și eterogenității etnic-culturale, adăugându-se astfel – am putea spune – o dimensiune calitativă suplimentară, ce a diferențiat modernitatea vieneză de alte fenomene culturale similare din Europa de Vest. Oferind exemplul comunităților evreiești, Jacques Le Rider a evidențiat mai ales pe baza lor aceste „crises de l'identité” drept o caracteristică distinctivă a modernității vieneze.²⁰

„Modernitatea vieneză”

În *Studien zur Kritik der Moderne* („Studii despre critica modernității”) din anul 1894, Hermann Bahr a încercat să expliciteze modernitatea literară vieneză și să o delimiteze de alte curente „moderne” europene. Urmărind considerațiile sale, care în parte rămân de necontestat până astăzi, modernitatea vieneză ar fi caracterizată prin patru note specifice: în primul rând, ea era deschisă și receptivă, așadar nu avea un program oficial; în al doilea rând, era antinaturalistă – spre deosebire de corespondentul ei berlinez; în al treilea rând, nu era „revoluționară”, sau orientată către distrugerea trecutului, ci conectată la tradiții; și în al patrulea rând, era „austriacă”. În contextul considerațiilor expuse, merită într-adevăr să urmărim mai îndeaproape aceste criterii, deoarece mi se pare că sunt relevante pentru întregul ambient cultural din jurul anului 1900. Când se vorbește despre specificul acestei configurații culturale vieneze, cu siguranță nu pot fi trecute cu vederea multe puncte

comune și concordanțe ale modernității vieneze cu cea central-europeană, așadar cu procesele de pe întreg continentul european.

În ce consta acest caracter comun? Pentru constituirea unei modernități specific vieneze a fost hotărâtoare în primul rând propensiunea directă, conștientă, a tinerei generații vieneze către inovațiile filozofice, literare și artistice vest- și nord-europene, la care s-au adăugat reflecțiile generale, indirecte, despre schimbările sociale și economice, la care tinerii intelectuali, atât din întreaga Europă, cât și cei din Viena au reacționat imediat. Ar fi de amintit aici numai câteva repere: primele „eseuri”, respectiv recenzii, ale tânărului Hofmannstahl tratează autori precum Henri-Frédéric Amiel, Paul Bourget, Maurice Barrès și Gabriele D’Annunzio; importanța intermediere a poezilor moderni francezi, belgieni și scandinavi datorată lui Hermann Bahr, care a trăit la Paris chiar înainte de a se muta la Viena în anul 1890 (jurnalul său²¹ este un indiciu pentru intensitatea cu care Bahr a asimilat tot ce era nou, în special simbolismul, și a făcut cunoscut autorilor „Tinerei Viene” impresionismul și simbolismul francez); marea influență pe care a exercitat-o Henrik Ibsen asupra scriitorilor moderni vienezi; „secesiunea” (survenită în 1897 prin separarea tinerilor artiști de casa de cultură tradițională, ale căror expoziții anuale prezentau mai ales artă modernă europeană); redescoperirea pre-rafaeliților englezi de către pictorii curentului *Jugendstil*; împrumuturile stilistice preluate de Gustav Klimt de la belgianul Fernand Khnopff; strânsa legătură a atelierelor vieneze cu mișcarea „Arts and Craft” din Anglia; importanța funcționalismului american pentru stilul lipsit de ornamente al lui Adolf Loos; și, în ultimul rând, relația dintre psihanaliza timpurie a lui Sigmund Freud cu psihologia medicală de la Paris.

Chiar dacă unii reprezentanți ai modernității vieneze au fost influențați de modele străine, la fel de valabil rămâne și faptul că la Viena nu s-a instituit un stil modern unitar, un program corespunzător modernității. Referitor la „Tânăra Vienă”, Bahr considera pe bună dreptate: „Nu au un program. Nu au estetică. Doar repetă mereu că vor să fie moderni. Iubesc atât mult acest cuvânt, ca pe o forță mitică, capabilă de a face minuni și de a vindeca.”²² Aceeași opinie o împărtășea și Robert Musil atât în *Omul fără însușiri*, cât și în unele dintre

escurile sale. Făcând referire la roman, Musil descrie sfârșitul de secol vienez într-unul din capitole, intitulat „Bulversare spirituală”, prin următoarele cuvinte: „...pretutindeni se ridicau oameni care să lupte împotriva vechiului. De pretutindeni apăruse dintr-odată omul cuvenit la locul cuvenit ... S-au dezvoltat atunci talente care mai devreme fuseseră înăbușite sau care nu luaseră parte în nici un fel la viața publică. Erau cât se poate de deosebite între ele, iar contradicțiile dintre telurile lor erau ireconciliabile. ... dacă am fi analizat acea epocă, ar fi ieșit la iveală ceva absurd, cum ar fi un cerc în colțuri, despre care s-ar fi susținut că ar fi fost alcătuit din fier lemnos, însă în realitate totul se contopea într-o singură semnificație luminoasă.”²³ Într-un eseu din anul 1921, Robert Musil și-a exprimat considerațiile despre modernitatea vieneză, fiind de părere că aceasta a fost mai curând o însumare a generațiilor stilistice, decât o perioadă caracterizată printr-un stil unitar al generației momentului: „La 1900 încă se putea crede că naturalismul, impresionismul, decadența și imoralismul eroic erau singurele efecte ale noii generații; la 1910 se știa deja ... că singurul punct comun consta numai din aceea că mulți s-au învățat în jurul aceleiași gropi, în jurul aceluiași nimic.”²⁴

Contrar orientării berlineze sau direcțiilor „revoluționare” radicale ale modernității pariziene, modernitatea vieneză este caracterizată mai ales printr-o anumită conexiune cu tradiția, deși nu printr-o „copiere” a trecutului, în stilul istorismului (bazat pe renașterea vechilor stiluri) – așa cum considera Otto Wagner – ci printr-o „naissance” a acestuia, mai precis prin integrarea diacronică a conținuturilor și metaforelor lui, în și pentru prezent.²⁵ Prin articolul său *Die Barocke*²⁶ („Barocurile”), istoricul de artă și directorul Colecției de arme a Muzeului Imperial, Albert Ilg, a reușit să facă o nouă evaluare a epocii respective și a stilului ei, care a avut o deosebită însemnătate și pentru scriitori precum Hugo von Hofmannsthal sau muzicieni precum Gustav Mahler. Aceasta a căpătat o tentă distinctivă și prin noua receptare a mentalității baroce spaniole care a existat în Austria pe durata întregului secol al XIX-lea. În memoriile sale intitulate *Lumea de ieri*, Stefan Zweig a făcut în repetate rânduri elogiul zestrei culturale din Viena anilor 1900, iar Hofmannsthal s-a folosit de toate posibilitățile oferite

de arsenalul bogat al istoriei transmise și reconstruite. Recurgerea la propriul trecut și la conținuturile sale culturale, manifestată prin aceea că modernii vienezi „modelau creațiile vechi ale predecesorilor pentru timpurile noi”, voind „să aducă trecutul în proxima actualitate”, ar constitui de fapt, după cum credea Hermann Bahr, „caracterul austriac” al modernității vieneze. Ei, modernii, voiau în același timp „culoarea austriacă și parfumul momentului”.²⁷

Înalta considerație pentru cultura propriului trecut a avut – se pare – o importanță deosebită mai ales acolo unde alte caracteristici constitutive ale comunității, precum statul sau națiunea, nu erau atât de bine conturate. La popoarele Monarhiei, ea a căpătat de aceea, încă din secolul al XVIII-lea, o funcție de consolidare a identității și a susținut indirect și procesele de creare a națiunilor aflate în formare, chiar înainte ca transformările social-economice ale secolului al XIX-lea să le confere acestora o amprentă „modernă” aparent determinată și cerută de raționalizarea economică. Nu doar în Austria funcționalizarea culturii devenise foarte importantă pentru valențele de reprezentare a respectivului moment, ci și pentru conștiința națională a altor țări și a locuitorilor acestora; de aceea nu poate fi catalogată aprioric ca fiind „conservatoare” în sens negativ, și nici măcar „reacționară”. Astfel, într-un studiu recent asupra Italiei, Ruggiero Romano a atras în mod convingător atenția asupra relevanței unei asemenea „*mémoire culturelle*” pentru importanța recurgerii la modelele de valoare istorică și culturală, atunci când se analizează identitatea italiană de până în prezent. La rândul ei, aceasta ar trebui să se deosebească de o autodeterminare bazată inițial pe o dimensiune statală motivată politic.²⁸ Desigur, dacă modernilor vienezi le lipsea „îndârjirea furtunoasă a tinerilor germani împotriva artei vechi, ca și cum aceasta ar fi trebuit mai întâi masacrată și exterminată”, precum notează Bahr în *Studii despre critica modernității*, nu înseamnă că ei ar fi căzut într-o idolatrizare pur imitativă a elementului vechi în maniera istorică a generației părinților. Modul în care se putea exprima prezentul cu ajutorul trecutului, respectiv țelurile și nonconformismul tinerilor prin metafore tradiționale, a făcut subiectul mai multor ilustrări literare. Hofmannsthal a fost unul dintre cei care a încercat să condamne public în *Cavalerul rozelor* îngustimea și fragilitatea

burgheziei de atunci, prin proiectări în trecut, pe scena secolului al XVIII-lea austriac, uzând de o ironic degajată, spumoasă: „căci prezentul are mai mult din trecut decât bănuim, și nici Faninal, nici Rofrano sau Lerchenau [personaje din *Cavalerul rozelor*, n.trad.] nu au pierit, doar livrelele lor și-au mai pierdut din culoare.”²⁹

În contextul acestei piese de Hofmannsthal, care era în același timp și autorul libretului de la piesa *Elektra*, și având în vedere că ne propunem o investigare complexă a modernității vieneze, ar trebui să remarcăm, pe lângă receptarea antichității, tocmai ponderea celeilalte laturi a secolului al XVIII-lea, și anume referința la iluminism și tendințele sale de emancipare determinate de rațiune, cărora li s-a acordat pe nedrept o mult prea mică importanță. Ne putem gândi la Ernst Mach, al cărui punct principal de referință era senzualismul englez timpuriu al secolului al XVII-lea și al XVIII-lea, la Josef Popper-Lynkeus, care îl venera pe Voltaire, sau la Sigmund Freud, care, la sfatul lui Theodor Gomperz, l-a tradus pe John Stuart Mill pentru prima dată în germană. Oare această referință la trecut, prin care vechea generație de artiști nu era negată, ci se încerca o reintegrare a ei în „modo”, este singura caracteristică ce deosebea modernitatea vieneză de alte modernități? Aici se adaugă și relația distinctivă pe care o aveau reprezentanții modernității vieneze cu propriul trecut cultural, cu Austria în sensul cel mai larg. „Dacă un tânăr vienez este întrebat despre Eschenbach sau despre Saar – venerația cea mai sinceră, dragostea cea mai profundă, devotamentul cel mai tandru întrec orice măsură)”, considera Bahr. „Operele lui Ebner sau Saar au un efect magnetic asupra lor. Tot ce este în aceste opere se regăsește și în sentimentele lor.”³⁰

Un contemporan al lui Bahr, Franz Servaes, ce provenea din Renania și venise de la Berlin la Viena, unde lucrase pentru mai multe decenii ca foiletonist la *Neue Freie Presse*, remarcase această legătură specială cu propriul trecut. În contextul respectiv, el făcea trimitere la ceva complementar, și anume la prezența pluralității etnic-culturale a regiunii, care a influențat cu siguranță conștiința populației. În cartea sa despre Viena, Servaes a încercat să demonstreze că ceea ce diferențiază Viena de un oraș german consta mai ales în faptul că acolo influențele etnice și culturale cele mai diverse s-au contopit într-o simbioză,

punându-și considerabil amprenta pe cultura prezentului: „...toate aceste popoare care locuiesc pe meleagurile lor diferite, se privesc între ele pline de încheștare, ca și cum ar fi vorba despre disensiuni insurmontabile, dar pe pământ vienez s-au topit de mult într-o comunitate mare și indisolubilă, într-o ‘rasă vieneză’ compusă în chip fericit din contrarii.”³¹ Centrele urbane ale Monarhiei se defineau într-adevăr printr-o durabilă pluralitate etnică și culturală a regiunii, determinând în orașele respective configurații culturale specifice. De exemplu, în adoptarea curentului *Jugendstil* se poate percepe o ornamentare diferită în preajma anilor 1900, deși îmbinarea cu modele florale „naționale”, autohtone diferențiază clar maniera folosită la Budapesta, față de cea din Zagreb sau din Cracovia. La scriitorii „Tinerei Viene” se remarcă diversitatea temelor și motivelor datorate cadrului pluralist diacronic și sincron. În cultura cotidiană a modernității vieneze, în gastronomie, în formele de interacțiune socială, în expresiile uzitate și nu în ultimul rând în muzica de divertisment (de exemplu opereta), prezența pluralității etnic-culturale a regiunii este extrem de evidentă. Reprezentanții modernității vieneze, precum Bahr în recenzie la *Deutsch-österreichische Literaturgeschichte* („Istoria literaturii germano-austriece”), sau ceva mai târziu Leopold von Andrian sau Hofmannsthal în dezbaterile despre deosebiri față de germani, credeau că sesizează ceea ce era tipic austriac tocmai în acest amestec de coduri și elemente ale regiunii central-europene. Încă din 1894, Hermann Bahr atribuia și modernității vieneze această caracteristică tipic „austriacă”. El scria în eseul *Das junge Österreich* („Tânăra Austrie”): „Și dacă ei [tinereii poeți vienezi, n. aut.] ar găsi adevăratul profil al esenței austriece, așa cum este el acum, cu dărele pestrițe ale tuturor popoarelor, cu aceste semne romane, germane, slave, cu această reconciliere flexibilă a celor mai diferite forțe – s-ar putea întâmpla să găsească acea artă europeană care reunește cei mai rafinați stimuli din toate națiile – tocmai în această artă austriacă.”³²

Opereta și „Jung Wien”

Printre libretiștii de operetă ai perioadei din jurul anului 1900 se găsesc nume care, deși nu s-au bucurat de un loc proeminent în contextul literar al modernității vieneze, au ocupat totuși o poziție incontestabilă: Felix Salten³³, în perioada interbelică președinte al PEN Austria, iar astăzi în mare parte cunoscut doar ca autor al povestirii *Bambi*, Felix Dörmann³⁴, unul dintre primii traducători ai lui Baudelaire și în același timp poet consacrat al perioadei decadente, dar mai ales Victor Léon³⁵, dramaturg la Deutsches Volkstheater, foiletonist și scriitor de teatru, care a contribuit la succesul mai multor operete ale lui Léhar. Făcând abstracție de însemnătatea operetei pentru opinia publică în jurul anului 1900, care este evidentă dacă ne gândim la enorma producție de operete sau la reprezentațiile ei de succes, iată că și numele libretiștilor, ce nu se lasă catalogați doar ca „factori de rang secund”, semnalează că opereta a fost acceptată până în cercurile intelectuale ale înaltei burghezii. Dacă includem *Singspiel*-ul *Der tapfere Kassian* („Casian cel viteaz”) de Oscar Straus (1909)³⁶ în categoria operetelor, atunci am fi datori să îl menționăm în acest cadru și pe autorul textului său, Arthur Schnitzler.³⁷ Sau ar trebui să ne referim la părintele sionismului, Theodor Herzl, redactor la *Neue Freie Presse*, care și-a încercat norocul ca libretist, la fel ca vărul său din Ungaria, Jenő Heltai (Herzl). Herzl a compus textul operetei *Des Teufels Weib* („Muierea dracului”, 1890) după un original de Meilhac și Mortier, pus pe note de Adolf Müller și care, conform cuvintelor lui Herzl, „în ciuda rezervei publicului la premieră, a devenit un neașteptat succes de casă”. Căci: „ieri, la a cincisprezecea reprezentație, toate biletele fuseseră vândute, aproape ca în toate celelalte zile.”³⁸ Cu puțin timp înainte mai avusese o idee inspirată pentru o altă operetă, „pe care”, după cum scria părinților, „o voi schița pentru Strauss și o voi trimite lui Schönerer”, idee ce nu avea să fie pusă vreodată pe scenă.³⁹

Împreună cu Schnitzler, Salten și Dörmann, și Victor Léon aparține grupării „Tânăra Vienă” care se întrunea la cafeneaua Griensteidl. Léon cunoștea așadar imaginarul acestui „tineret rebel” și știa să fie pe placul unui public larg cu piesele sale de teatru și cu libretele de operă.

Pe numele său real Victor Hirschfeld, Victor Léon era fratele scriitorului Leo Feld. De la începutul anilor '90 îl lega o strânsă prietenie cu Felix Salten și Arthur Schnitzler. O notiță din jurnalul lui Schnitzler de la 17 martie 1891 vorbește pentru prima dată despre o întâlnire cu Léon la restaurantul „Wieninger”, la care, în afară de Schnitzler, luaseră parte reprezentanți și propagatori celebri ai „Tinerei Viene”, printre care și Gustav Schwarzkopf, Karlweis, Eduard Michael Kafka, Felix Dörmann, Felix Salten și Hugo von Hofmannsthal.⁴⁰ Astfel de reuniuni la restaurante și cafenele au devenit din ce în ce mai dese în următorii ani, iar Léon era mereu prezent. Lumea gândurilor lui era ancorată deci în acest context socio-cultural concret. Primul său succes real ca libretist de operete l-a constituit *Balul operei* (1898), ce fusese pus pe note de Richard Heuberger; în următorii ani a lucrat în special pentru Lehár. Léon știa într-adevăr să îmbrace în libretetele sale conținuturile modernității în cuvinte și acțiuni, transmițându-le publicului larg într-o manieră interesantă și inteligibilă. Léon era cu siguranță preocupat de succesul său, așadar dependent de câștigul financiar, el scria pentru a fi acceptat, piesele sale fiind inevitabil orientate către gustul spectatorilor, astfel încât putem trage concluzia că temele „moderne” tratate în piesele sale de succes reflectau întocmai modul de viață al publicului. Iar acest public era el însuși produsul transformărilor sociale ce puseseră în mișcare procesul de modernizare, și voia să fie confruntat cu problemele momentului: conectat la nivelul său de cultură și capacitatea de înțelegere, dar într-o manieră distractivă, amuzantă, plăcută. Care gen, dacă nu cel al teatrului de divertisment muzical, opereta, era mai adecvat, într-o perioadă în care filmul, cinematograful, discurile audio și radioul de abia făceau primii pași, deci nu puteau contribui în nici un caz la un divertisment de masă?

Nimeni altul decât Karl Kraus îl ridiculizase sarcastic și îl persiflase batjocoritor pe Victor Léon, alături de alți reprezentanți cunoscuți ai modernității vieneze timpurii, în *Demolierte Literatur* („Literatura demolată”). Astfel, Kraus atestă indirect contextul cultural și intelectual din care provenea Léon: „În sfârșit unul care are într-adevăr nerv! Formal, asta face bine în această atmosferă a morfinismului de poză. Nu este un artist, ci doar un simplu libretist, care le oferă celorlalți un

bun exemplu. Presat, agitat peste măsură de repetițiile de la teatru, ia loc așezat: chelner, repede, toate ziarele umoristice! Nu sunt aici de plăcere! În timp ce comensii lui moderni se străduie să aducă schimbări în viața spirituală, pe el îl vedem începând să aducă negoțul în literatură. Relațiile sale cu scena sunt ale unui dinamic impresar de teatru, dezvoltă o prolificitate extraordinară, ce se întinde pe majoritatea scenelor. După fiecare din operele sale am crede că s-a epuizat în sfârșit. Dar, ca un Antaeus al netaentului, își ia din eșecuri alte noi forțe.”⁴¹

„Fii modern!”

Această relație deosebită a operetei cu modernitatea din perioada anilor 1900 nu este vizibilă doar la Viena. În prologul cu care fusese deschis festiv noul teatru de operetă (Vigszínház) din Budapesta în anul 1896, poetul maghiar Andor Kozma a făcut referire la această conexiune dintre teatrul de divertisment și modernitate: „Privește la societatea de astăzi ... ce oferă o lecție admirabilă cu marile ei comedii, cum nu reușea să o facă cea de dinainte. Prezentul joacă pentru prezent, asta este întotdeauna cel mai distractiv, cel mai interesant. Cu un cuvânt: fii modern!”⁴²

Prin exemplul oferit de *Văduva veselă*, care, după cum am menționat deja, avea o atitudine critică față de politică și societate, se poate ilustra emblematic relația anumitor opere cu modernitatea. Cu siguranță că nu putem considera drept o coincidență faptul că una dintre primele recenzii maghiare (1907) aprecia *Văduva veselă* ca nefiind „doar o operetă, ci un eveniment de istorie contemporană, o manifestare a spiritului timpului, că a devenit un simbol...”⁴³, căci și cu un an înainte Felix Salten o caracterizase în aceeași manieră, numind-o în sens larg „melodia noastră”: „Melodia noastră – ea este intonată în *Văduva veselă*. Tot ce răsună și se fredonează în zilele noastre, ceea ce citim, scriem, ce gândim sau vorbim, și veșmintele noi, moderne, ce ne îmbracă, senzațiile, toate acestea răsună în operetă. Nu complet, nu total, dar suficient cât să fascineze, căci este melodia noastră. Nu este necesar ca Lehár să fi citit ce scriem noi, sau să fie atent la ce gândim. Lehár găsește, în mod instinctiv, tonul timpului ... Această muzică nu

are în ea prea mult din specificul vienez. Lehar este mai mult modern decât vienez; el este definit mai mult de un timp decât de un loc. Este din anul 1906, de acum, de astăzi, el dă tonul pașilor noștri.”⁴⁴

Succesul *Văduvei vesele* nu a depins cu siguranță de faptul că datorită ei teatrul muzical de divertisment a înregistrat un nou avânt și originalitate muzicală, după o stagnare a operetelor din anii precedenți. Au fost realizate peste patru sute de reprezentații *en-suite*, pentru ca publicul, receptorii să poată să se identifice cu aceste conținuturi ale „noii operete”, cu mesajul ei teatral. Cum arăta acesta? Libretul lui Victor Léon tematiza într-adevăr peisajul unei conștiințe caracteristice pentru modernitate. Cele două perechi, Hanna-Danilo și Valencienne-Camille, întruchipează opoziția „modern”-„retrograd”, liber-deschis, respectiv burghez-limitat. Unul dintre mesaje esențiale ale piesei este glorificarea independenței moderne, a nonconformismului. Ea este exprimată prin atitudinea anticapitalistă, îmbrățișată de perechea modernă formată de Hanna și Danilo. Atrăgătoarea văduvă Hanna Glawari este curtată datorită bogăției ei, a „milioanelor” ei, manieră de evaluare a propriei persoane pe care o respinge categoric, în același mod în care Danilo știe să distingă între Hanna, ființa iubită, și averea ei, pe care o disprețuiește cu atât mai mult, cu cât era asociată persoanei ei. Chiar în *entré*-ul primului act, Hanna prezintă această „filozofie a banilor” (Georg Simmel): „Domnii sunt atât de amabili, oare asta se datorează persoanei mele? Mă tem că se datorează mai degrabă multelor mele milioane”. Pentru St. Brioché și Camille, reprezentanți tipici ai idealurilor de viață învechite, burgheze, curtarea unei văduve pentru averea ei este cu siguranță ceva firesc. Iar când acestora li se cere socoteală, ei nu își recunosc convingerile, așa încât văduva le impută fără menajamente atitudinile de viață burgheze, demodate: „Ah, nu vă purtați așa! Am auzit destul de des că noi văduvele, ah, suntem dorite. Doar când noi bietele văduve suntem bogate, da, atunci, valorăm de două ori mai mult. Da, în banii noștri stă valoarea noastră, așa am auzit, chiar dintotdeauna.”⁴⁵ Asemănător gândirii burgheze este conturată și cea capitalistă, de stat a ambasadorului pontevedrin Zeta, care vrea să asigure milioanele pentru țara sa, fiind de aceea foarte interesat de căsătoria văduvei cu cineva din Regatul pontevedrin. Nonconformismul

modern se manifestă și în respingerea instituțiilor burgheze, precum căsătoria: Danilo vede în căsătorie „un punct de vedere depășit de mult”⁴⁶, iar Hanna este de aceeași părere, revendicând acea „viziune pariziană ... unde fiecare își are propriul drum”.⁴⁷ Parisul este prezentat aici, spre deosebire de Pontevedro (și, prin extensie, de Viena), ca un simbol al libertății, modernității, al spiritului deschis. În chip asemănător argumentase Hermann Bahr încă din 1889, când făcea apologia Parisului ca singur oraș real al căsătoriei „moderne”: „căsătoria totalmente modernă nu este posibilă în afara Parisului; condiția inevitabilă pe care o presupune este viața pariziană. Acolo este minunat, firesc ... dar ar trebui să se țină cont mai mult și de restul omenirii.”⁴⁸ În contrast cu perechea modernă Hanna-Danilo apare perechea burgheză îndrăgostită Valencienne și Camille; Valencienne este căsătorită cu baronul Zeta, ambasadorul pontevedrin la Paris, folosește frazele uzuale al codului de onoare aferent moralei burgheze și îi comunică lui Camille că, în ciuda relației secrete cu el, ea este și rămâne în fond o „femeie respectabilă”, ceea ce și scrie repede, nu fără ironie, pe același evantai pe care este deja declarația ei de dragoste pentru Camille. Mai mult încă: vrea, tocmai pentru a continua relația secretă încă și mai discret, să îl căsătorească pe Camille cu Hanna Glawari.

În spațiul existențial burghez al perioadei din jurul anilor 1900, care proteja căsătoria ca instituție, metafora „femeii respectabile” era un sinonim uzual pentru imaginea căsătoriei, devenind în același timp un clișeu la adăpostul căruia se permiteau tot mai mult și acele mici „libertăți”, pretinse de viziunea nonconformistă a vieții moderne, eludându-se astfel propriile dubii. În studiile preliminare la tragedia *Die große Sünde* („Păcatul cel mare”), Hermann Bahr analiza căsătoria dintr-un punct de vedere similar cu cel stipulat de moderniști. La Bahr, linia de demarcație modern-burghez trece direct prin mijlocul căsătoriei: în timp ce soțul îi reproșează soției că este „ca o mamă”, burgheză așadar, ea îi replică referindu-se la valorile burgheze: „Cât despre mine, nu pot să trec peste faptul că onoarea și bunul nume al familiei mele sunt cele mai importante. Sunt pur și simplu o femeie respectabilă.” La astfel de formulări burgheze, bărbatul, modernul, cunoscător al caracterului fragmentar al vieții moderne, nu știe ce ar mai putea replica:

„Femeie respectabilă, pe naibai Hohol! Trăiește îmbuibată, ca să te putem arăta și nepoților pentru bani, ah, ah, totul se sfarmă – se sfarmă – pe orice pun mâna, peste tot cioburi sparte, nici un sprijin în această lume mare, nesfârșită, nici un Dumnezeu –, totul este putred.”⁴⁹

Văduva veselă dezvăluie o tendință similară: Valencienne ca „femeie respectabilă”, și el, Camille Rosillion, seducătorul îndrăgostit, proslăvesc viața intimă de cuplu, avantajele relației romantice, a unei vieți matrimoniale burgheze liniștite în solitudinea unui „cămin propriu”, ce rămâne departe și neatins de „lume”, unde lucrurile se petrec tumultuos, inospitalier, chiar modern: „Aceasta este vraja intimității tihnite – lumea întreagă e afară, undeva, atât de departe! – aceasta este vraja ce ne ține captivi – suntem lumea întreagă doar pentru noi doi!” (Valencienne) „Dar dacă ne uităm atent, – Unde se găsește fericirea în viață? – Acolo, unde viața trepidează gălăgios? – Acolo, unde totul e tihnit? – De ne-am gândi mai bine, – Există doar un singur refugiu, – Este casa, – Căminul, – Acolo e fericirea, doar acolo, doar acolo.” (Amândoi): „Acolo este vraja intimității tihnite, – Lumea întreagă este afară, undeva, undeva, atât de departe, – Aceasta este vraja care ne ține captivi, – Pentru noi doi suntem lumea întreagă, – Vom fi lumea întreagă doar pentru noi doi.” Acompaniamentul muzical al primei părți a acestui duet „burghez” este un *twostep (allegretto)*, așadar un dans modern, care ilustrează din punct de vedere muzical, prin contrast cu patosul încet, tradițional și pompos al părții a doua, fragilitatea acestei situații.⁵⁰

„Intimitate tihnită” – o antiteză a modernității

Imagina „vrăjii unei intimități tihnite” își avea originile în principiile burgheze europene ale secolului al XIX-lea, ea corespundea idealurilor burgheze ale căsătoriei, asociate îndeosebi cu domeniul sferei private, ale „privacy”-ului victorian. „Casa reprezintă pentru burghez chintesența lumii sale”, comentează în acest context istoricul Eric J. Hobsbawm, „căci aici și doar aici se pot uita sau aplană în mod artificial problemele și contradicțiile societății burgheze. Aici și doar aici familia burgheză, și cea mic-burgheză încă și mai mult, putea să nutrească iluzia fericirii armonioase, ierarhice, înconjurată de structuri materiale, care exprimau

această fericire și în același timp o făceau posibilă.”⁵¹ Această „intimitate tihnită” prevedea în special pentru femeie un loc sigur, căci întruchipa acea zonă privată, oferind aparent garanția protecției în fața influențelor exterioare. Această concepție devenise o maximă a vieții burgheze în secolul al XIX-lea. Idealul sferei private și retragerea din cea publică erau încă din *Biedermeier* adânc ancorate și în mentalitatea austriacă, dar, începând din prima jumătate a secolului, deveniseră în același timp ținta atacurilor puternice ale tendințelor „progresiste”. Căci refugierea din sfera publică în cea privată putea fi comparată cu un dezinteres social, cu lipsa de activitate politică. Munca „publică”, așa-dar cea politico-socială, era compensată de lucrul acasă, unde virtutea consta în a face economii, și astfel banul avea o strălucire aparte. Această imagine a căsniciei ideale rămânea de altfel și idealul unei burghezii liberale ce se retrăgea din viața publică.⁵²

Când Valencienne și Camille se extaziază pentru „vraja intimității tihnite”, spectatorii *Văduvei vesele* vor recunoaște cu ușurință reminiscentele înguste, misogine ale atitudinii burgheze, și poate inclusiv ale lor. Acestor principii li se opunea relația deschisă și liberă dintre Hanna Glawari și Danilo, reprezentând o antiteză și un ideal al modernității la care puteau reflecta și la care probabil aspirau în secret. Această imagine liberă, modernă, era orientată împotriva unei obișnuințe de autocontrol burghez, care poate era încă posibilă într-un cadru clar trasat de condițiile socio-economice și intelectuale ale „generației părinților”, dar care începea să dispară, datorită diferențierii și fragmentării accentuate, datorită elementelor „transitoare”, ce defineau pregnant spațiul existențial concret, nemaiputând fi relevantă sau acceptabilă pentru „tineretul modern”. Karl Kraus, care nu voia să îl accepte decât pe Offenbach și măsura toate operetele, mai ales pe cele vieneze, doar cu acest etalon, confirma indirect, prin aversiunea sa manifestată în mod repetat împotriva *Văduvei vesele*, că această operetă de Lehár era într-adevăr o fracțiune din ceea ce respingea el ca fiind „décadence”: „Trebuie să-i recunosc această profundă analiză a sufletelor, această subtilă descriere a unui mediu decadent și modul exact în care este examinată problema femeii respectabile, dar această operetă este cu adevărat proastă.”⁵³

Ar fi cu siguranță o privire unilaterală dacă ne-am referi doar la *Văduva veselă* pentru a demonstra conexiunea internă dintre opereta din jurul anilor 1900 și modernitate. Într-adevăr s-ar cuveni să facem apel la multe alte exemple pentru a putea consolida această argumentare. De pildă *Die geschiedene Frau* („Femeia divorțată”, 1908) de Leo Fall pleda, la fel ca *Văduva veselă*, împotriva normelor moștenite a relațiilor heterosexuale, ceea ce nu surprinde, întrucât în „Haideți, îngropați frumoasa viață conjugală”, Victor Léon își continua în mod consecvent considerațiile despre căsătorie și moralitate din 1905: „Fiecare căsătorie este o constrângere, dragostea, ea este liberă! Căsătoriile nu durează niciodată mult, atunci când dragostea s-a sfârșit! Dragostea, dacă durează, nu are nevoie de căsătorie, liberă fie femeia, liber bărbatul, dragostea nu e o datorie! Dragoste liberă, dragoste liberă, tu ești singurul meu crez.”⁵⁴ *Farmecul unui vals* (1907) de Oscar Straus a înregistrat un succes asemănător cu cel pe care îl avusese cu câțiva ani înainte *Văduva veselă*, iar rețeta succesului acestei operete, al cărei text îl alcătuiseră autorul Felix Dörmann, membru în gruparea „Tânăra Vienă”, împreună cu Leopold Jacobson, se datorează, nu în ultimul rând faptului că, la fel ca produsul cooperării Léon-Lehár, a știut să exprime concepții ce corespundeau viziunii acelei perioade. Și în *Farmecul unui vals*, „dragostea liberă” este pusă în contrast cu „monotonia căminului”, cu principiul că în căsătorie „uneori se poate da greș” – cum este de părere Helene. Până la urmă aici câștigă firește vechiul principiu al renunțării – „Ferice de cel care uită” din *Liliacul*. Deschiderea către modernitate, greu de împăcat cu realitatea cotidianului burghez, rămâne pentru Franzi doar un vis: „Unele trebuie date uitării în viață, cine este deștept, se conformează. Dar fericirea pe care am trăit-o rămâne a mea pentru vecie.”⁵⁵ Lucrurile stau altfel în *Contele de Luxemburg* (1909) de Lehár: deși căsătoria este acceptată din obligație, ea rămâne totuși pentru Angèle și René un spațiu al acelei libertăți permissive, care în versiunea lui Oscar Straus este expulzată pe tărâmul visului: „Căsătoria este cu adevărat minunată. Ea merge la stânga, el merge la dreapta, soț și soție, amândurora le convine, ideală este o asemenea căsătorie, nedureroasă, fără vreun chin! El merge la

dreapta, ca merge la stânga, într-adevăr e comod. Ușor se suportă așa o soartă, și se trăiește magnific!”⁵⁶

Relevanța operetei la sfârșit de secol

Deja am menționat că printre libretiștii operetei sfârșitului de secol nu se regăseau doar autori ce reprezentau a doua garnitură de scriitori, iar că pe lângă Arthur Schnitzler, creatorul textului pentru *Casian cel viteaz*, *Singspiel*-ul de Oscar Straus, la succesul acestui gen muzical au contribuit și alții, scriitori de prestigiu la acea vreme: Felix Salten, Felix Dörmann, sau Ferenc Herczeg și Jenő Heltai în Ungaria. În acest context trebuie din nou să remarcăm că nici compozitori de prim rang nu simțeau aversiune față de operetă, precum Gustav Mahler sau Arnold Schönberg, care au intervenit îndeaproape în favoarea reprezentăției, respectiv a instrumentării operetelor. Punând aceste realități în contrast cu aprecierile apodictice, negative ale lui Karl Kraus și ale unora dintre contemporanii săi, atunci ne putem întreba pe bună dreptate dacă în cazul acestei aprobări binevoitoare a fost vorba doar despre o „infidelitate” neimportantă, despre o pură derută a gusturilor, ce nu trebuie luată în serios ci mai degrabă dată uitării. Sau opereta însemna pentru unii contemporani poate mai mult decât expresia pasageră a unui amuzament neglijabil? Critici de teatru ca Eduard Hanslick, Bertha Zuckerhandl, Julius Korngold sau Ludwig Karpath au greșit oare complet când au vrut să acorde operetei statutul de gen artistic de sine stătător subliniindu-i importanța încă din vremea sa? Scriitori ca Hugo von Hofmannsthal sau Franz Werfel sunt mai puțin serioși decât Karl Kraus sau Hermann Broch, doar pentru ca au găsit în operetă anumite aspecte pozitive, față de cei care au respins-o și condamnat-o în totalitate?

La o privire mai minuțioasă asupra nenumăratelor recenzii la operele sau ale unor afirmații aparținând lui Hofmannsthal ori altor scriitori de la sfârșitul secolului, se impune cu siguranță să reținem de la început: intenția lor nu era de a preamări opereta sau de a-i atribui o dimensiune calitativă, pe care nu putea să o aibă, ci au încercat mai curând să perceapă opereta doar ca pe un fenomen semnificativ al

genului de divertisment al vremii, și astfel ca reflecție a unui context istoric și socio-cultural concret. Cu toată circumspecția ce este necesară pentru o analiză a amintirilor Almei Mahler, o femeie cu competențe muzicale deosebit de profunde (fusesse eleva lui Alexander Zemlinsky), unele dintre afirmațiile sale referitoare la mentalitatea acelei păături sociale, căreia îi aparținea, pot fi considerate revelatoare și în ceea ce privește puținele opinii despre operetă. Astfel, notița din iunie 1920 dezvăluie o privire critică asupra operetei, totuși extrem de pozitivă în ambivalența ei, prezentând-o ca fiind un gen artistic unanim apreciat. „Ieri am fost amândoi la Prater”, relatează Alma Mahler, „la o operetă stupidă. Aceasta a dus la o lungă discuție despre viitorul operetei. Franz Werfel era de părere că ‘în această banală formă de artă se reflectă vechea Austrie, cu întregul ei ritm, cu umorul său, și încă mult mai mult ... aici s-a păstrat întregul contur al operei vechi, astfel că poate să continue mai departe în popor. Posibil că de aici va rezulta un fel de renaștere a operei.’”⁵⁷ Așadar nu este vorba despre o salvare a onoarei, ci se atrage atenția asupra funcției sociale a unei operete, fie ea și „stupidă”, asupra unei concordanțe aparent încă funcționale dintre o formă de expresie muzical-teatrală, chiar dacă „banală”, și publicul ei contemporan.

Aceste gânduri l-au însoțit probabil și pe Hofmannsthal la întocmirea textelor sale de operă. Intenționa oare să poziționeze *Cavalerul rozelor* și *Arabella* undeva între operă și operetă⁵⁸, să evadeze din ispita și pericolul unei culturi burgheze înalte, care voia să așeze produsul artistic pe un pedestal, privându-l de accesul direct, mai larg din partea societății? Anumite pasaje din corespondența sa cu Richard Strauss par să sugereze aceste aspecte. Dacă ipoteza invocată este corectă, atunci nu poate fi în nici un caz vorba despre o „informație blasfemică”⁵⁹, căci Hofmannsthal, sondând și punând în balanță opera și opereta, dorea să adauge proiectelor sale de operă câte ceva din ce lipsea în mare parte operei contemporane, dar părea să existe încă în operetă: este vorba despre îmbinarea vie dintre muzică, acțiune și societate, deși nu în acea formă directă, sugerată de unele operete, ci „întotdeauna doar ca folie”. Cu siguranță că, spre deosebire de Strauss, Hofmannsthal se simțea „departe de gustul și de educația muzicală, dar și înfricoșător de

nestânjenit de opinia vremii, de ierarhia valorilor”, de aceea putea să tragă cu urechea „la toată muzica”, „indiferent dacă este Beethoven sau Lehár, o scenă de Verdi sau de dumneavoastră, muzică țigănească sau *L'après-midi d'un faune*”. Aceasta putea fi, considera Hofmannsthal, și condiția pentru o creație artistică actuală, care să se bazeze pe un context social concret și să se eschiveze de la „spiritul muzical german savant”: „Dacă mă pun în locul oamenilor, al contemporanilor noștri, pentru care creăm la urma urmei chestiunea asta, încercând să le înțeleg gândurile și sentimentele, presimt cu destulă certitudine (dar este atât de greu de formulat pentru mijloacele mele barbare de expresie) – ce și-ar dori cu ardoare, ce le-ar putea aduce un tumult de bucurie sufletelor lor averse de bucurie – și chiar mai presus de bucurie, ce le-ar putea oferi *Cavalerul rozelor*”. Dacă aceasta i-ar reuși și operei, „operei i s-ar smulge haloul cu care subjugă atât de puternic sufletele spectatorilor”.⁶⁰ Cine este de părere că Hofmannsthal a trecut complet de partea operei, se înșală. Sentința din 1910, conform căreia compozitorii de operetă Lehár și Oscar Straus ar fi „personaje de rangul trei”, nu a retractat-o niciodată. Observația ingenioasă atribuită Almei Mahler, potrivit căreia Hofmannsthal ar fi remarcat după vizionarea spectacolului *Libellentanz* („Dansul libelulelor”) de Lehár, ceea ce putea într-adevăr să se fi întâmplat în 1923/24: „Doamne, ce frumos ar fi fost dacă Lehár ar fi făcut muzica la *Cavalerul rozelor*, în locul lui Richard Strauss”⁶¹, nu este confirmată nici măcar indirect în vreuna dintre scrierile și scrisorile sale autentice. În mod cert Hofmannsthal era fascinat de operetă pentru că, spre deosebire de operă, care „pute de atâta muzică”⁶², după cum remarcase Niccolò Piccini despre Christoph Willibald Gluck în secolul al XVIII-lea, aceasta se găsea în consonanță și armonie cu nostalgiile și dispozițiile publicului ei, reușea aparent să fie expresia mentalității vremurilor în care fusese creată și pentru care fusese produsă. Și în ultimul rând, opereta ca forma de artă nu căzuse pradă tentației de a fi de un estetism pur⁶³, precum „geniul literar german” – toate aceste considerații, precum dezvăluie o notiță de jurnal, l-au preocupat pe Hofmannsthal până în ultimii săi ani de viață: „Estetismul german reprezintă tot ceea ce trebuie respins cu desăvârșire, căci este plin de vanitate, lipsit de coerență, parazită.”⁶⁴

Lectura acestei controversă între Hofmannsthal și Strauss ne îndeamnă să recurgem la o comparație. Argumentația lui Hofmannsthal ar putea fi înțeleasă, până la un anumit punct, ca o continuare a acelor considerații care l-au preocupat atât de intens pe Friedrich Nietzsche în *Cazul Wagner* (1888). Contradicția dintre Nietzsche și Richard Wagner era într-adevăr o răfuială cu acea *décadence*, adică ceea ce percepea atât de acut Nietzsche ca fiind „simptome de decadență” pentru modernitate, al cărei reprezentant muzical era pentru el chiar Wagner. În analogie cu raționamentele lui Hofmannsthal, este interesant că Nietzsche opune operelor lui Wagner tocmai o muzică strâns legată de un context social concret. Este cea a lui Georges Bizet, care în *Carmen* a avut „curajul să-și asume o sensibilitate ce nu-și găsisese până acum expresia în muzica europeană cultă”. Nietzsche subliniază relația cu poporul, naturaletă francezilor vizavi de brutalitatea, artificialitatea și „sentimentalismul Sentei” din muzica germană a lui Wagner: „Această muzică este malițioasă, rafinată, fatalistă, rămânând totuși populară – are rafinamentul rasei [al unui popor], și nu al individului. Este bogată. Este precisă. Construieste, organizează, duce lucrurile până la capăt: astfel contratează cu polipii muzicii, cu ‘melodia infinită’.”⁶⁵

Ar fi absurd să căutăm a demonstra că Hofmannsthal, în timp ce încerca să-i prezinte lui Strauss considerațiile sale referitoare la muzica oamenilor din popor, s-a gândit chiar și tangențial la Nietzsche. Rămâne totuși interesant faptul că atât Nietzsche, cât și Hofmannsthal, chiar dacă au urmărit țeluri atât de diferite, s-au apărat în fața unei muzici „intelectuale”, prea artistice. Iar Hofmannsthal a făcut trimitere, pentru a-și ilustra și mai bine intențiile, nu la Bizet, ci la un gen muzical popular, respectiv la operetă, care, în opinia lui, părea să indice acea apropiere față de popor, de societate, ceea ce își dorea într-o mai mare măsură și de la punerea pe note a propriilor sale texte.

Note

- ¹ Cf. și Michel de Certeau, *L'opération historique*, în: Jacques Le Goff, Pierre Nora (ed.), *Faire de l'histoire 1: Nouveaux problèmes*, Paris 1974, 19-68, în special 21.
- ² Theodor Antropp, *Vom Verfall der Wiener Operette*, în: *Der Strom* 1 (1911) 65-71, cit. 66, 70. În critica reticentă a lui Antropp la adresa operetei din perioada sa se poate citi și un răspuns la opiniile puriste ale lui Karl Kraus.
- ³ Heinrich Eduard Jacob, *Johann Strauss und das neunzehnte Jahrhundert. Geschichte einer musikalischen Weltherrschaft (1819-1917)*, Amsterdam 1937, 392.
- ⁴ Lou Andreas-Salomé, *Lebensrückblick*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Ernst Pfeiffer, Frankfurt/M. 1974, 114.
- ⁵ *Ibidem*, 394.
- ⁶ Richard Heuberger, *Der Opernball (Textbuch)*, Wien-Leipzig, f.a., 5, 8, 30.
- ⁷ Stefan Zweig, *Sigmund Freud*, în: idem, *Die Heilung durch den Geist* [1931], Frankfurt/M. 1993, 273-380, cit. 277, 279.
- ⁸ Philippe Ariès, Georges Duby (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens 4: Von der Revolution zum Großen Krieg*, hg. von Michelle Perrot, Frankfurt/M. 1992, 531-577.
- ⁹ Endre Ady, *A hétről*, 1903], în: *E. Ady Publicisztikai Írásai*, Budapest 1987, 158. Această „boală a vieții moderne” este și subiectul primului foileton semnat de Ady. Cf. Endre Ady, *Betege*, 1898, în: *ibidem*, 5-6.
- ¹⁰ Théophile Gautier și Paul Bourget, *apud* Max Nordau, *Entartung*, Bd. 2, Berlin ²1893, 101-102, 105-106.
- ¹¹ Theodor W. Adorno, *Bemerkungen über Statik und Dynamik in der Gesellschaft*, în: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 8 (1956) 327.
- ¹² Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, hg. von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke = Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 6, Frankfurt/M. 1989. Georg Simmel, *Das Geld in der modernen Kultur*, în: idem, *Aufsätze und Abhandlungen 1894 bis 1900*, hg. von Heinz-Jürgen Dahme und David P. Frisby = Georg Simmel, *Gesamtausgabe* Bd. 5, Frankfurt/M. 1992, 178-196. Idem, *Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens*, în: *ibidem*, 215-234. Cf. David Frisby, *Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück 1989, 45-115.
- ¹³ Dieter Rucht, *Modernisierung und neue soziale Bewegungen. Deutschland, Frankreich und USA im Vergleich*, Frankfurt/M.-New York 1994, 33-43. Cf. și Peter Wehling, *Die Moderne als Sozialmythos. Zur Kritik sozialwissenschaftlicher Modernisierungstheorien*, Frankfurt/M.-New York 1992.
- ¹⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio*, în: idem, *Reden und Aufsätze*, Bd. 1 = *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, hg. von Bernd Schoeller, Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979, 174.
- ¹⁵ György Lukács, *Die Wege gingen auseinander. Die „Acht” und die neue ungarische Bildende Kunst* (= *Nyugat* 1910). *Apud* Aranka Ugrin, Kálmán Vargha Vargha (Hg.), „Nyugat” und sein Kreis 1908-1941, Leipzig 1989, 66.

- ¹⁶ Hermann Bahr, *Das junge Österreich* [1893]. Apud Gotthart Wunberg, *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*, Bd. 1, Tübingen 1976, 366.
- ¹⁷ Max Burckhard, *Modern*, în: *Die Zeit*, Bd. 20, 1889, apud Gotthart Wunberg, *Das Junge Wien*, *ibidem*, Bd. 2, 1008.
- ¹⁸ Gaston Deschamps, *Die moderne Frau*, în: *Neue Freie Presse*, 25. Dezember 1900.
- ¹⁹ Hartmut Zelinsky, *Der „Weg“ der „Blauen Reiter“*, în: Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Beziehung*, hg. von Jelena Hahl-Koch, München 1983, 242.
- ²⁰ Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris ²1994. Trad. germ. *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, Wien 1990. (Trad. rom. *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Iași 1995 – n.trad.)
- ²¹ Hermann Bahr, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*, Bd. 1: 1885-1890, hg. von Moritz Csáky, bearbeitet von Lottelis Moser und Helene Zand, Wien-Köln-Weimar 1994.
- ²² Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt/M. 1894, 78.
- ²³ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 54-56, citat 55.
- ²⁴ Robert Musil, *Stilgeneration oder Generationenstil*, în: *idem, Gesammelte Werke I: Prosa und Stücke*, hg. Adolf Frisé, Reinbeck b. Hamburg 1983, 662.
- ²⁵ Otto Wagner, *Moderne Architektur*, în: Otto Antonia Graf (Hg.), *Otto Wagner 1: Das Werk des Architekten 1860-1902*, Wien-Köln-Graz 1985, 263-287.
- ²⁶ în: Albert Ilg (Hg.), *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn*, Prag-Wien-Leipzig 1893, 257-308.
- ²⁷ Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, 77.
- ²⁸ Ruggiero Romano, *Paese Italia, Venti secoli di identità*, Roma 1994.
- ²⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Ungeschriebenes Nachwort zum „Rosenkavalier“* (1911), în: *idem, Gesammelte Werke. Dramen V: Operndichtungen*, hg. von Bernd Schoeller, Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979, 147.
- ³⁰ Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne* 75, 78.
- ³¹ Franz Servaes, *Wien. Briefe an eine Freundin in Berlin*, Leipzig, f.a. (= 1907), 47.
- ³² Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne* 79.
- ³³ Sub pseudonimul Leopold Stollberg, de exemplu *Reiche Mädchen*, 1909 (operetă în trei acte, după *Göttin der Vernunft* de Johann Strauss [1897]), *Mein junger Herr*, 1910 (operetă în trei acte, Oscar Straus), *Der blaue Held* (operetă în trei acte, după *Karneval in Rom* de Johann Strauss [1873]), cf. Richard Traubner, *Operetta* 131. Bernard Grun, *Kulturgeschichte der Operette* 403.
- ³⁴ Felix Dörmann a scris paisprezece librete de operetă, printre care *Walzertraum*, 1907 (operetă în trei acte, cu Leopold Jacobson, Oscar Straus), *Der unsterbliche Lump*, 1910 (operetă în trei acte, Edmund Eysler), *Majestät Mimi*, 1911 (operetă în trei acte, cu Roda Roda, Bruno Granichstädten), *Eriwan*, 1918 (operetă în trei acte, Oskar Nedbal), ș.a. Cf. Bernard Grun, *Kulturgeschichte der Operette* 391, 407. Martin Lichtfuss, *Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters in Österreich der Zwischenkriegszeit*, Wien-Köln 1989, 312. Jens Malte Fischer, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978, 114-124.

- ³⁵ Léon a compus, printre altele, libretele și pentru: *Der Rastelbinder*, 1902 (Franz Lehár), *Der Göttergatte*, 1904 (Franz Lehár), *Die lustige Witwe*, 1905 (Franz Lehár), ș.a. Léon a scris, respectiv a prelucrat și libretul pentru *Opernball* (Richard Heuberger), *Wiener Blut* (Johann Strauss) și *Der fidele Bauer* (Leo Fall). Cf. Otto Schneidereit, *Franz Lehár. Eine Biographie in Zitaten*, Innsbruck 1984.
- ³⁶ Cf. Franz Mailer, *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biographie*, Wien 1984, 59-71.
- ³⁷ Cf. Arthur Schnitzler, *Briefe 1875-1912*, hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt/M. 1981, 618, 946 și passim.
- ³⁸ Scrisoarea lui Theodor Herzl către agenția teatrală A. Entsch din Berlin, Viena, 7 decembrie 1890, în: A. Brein, H. Greive, M. Scharf, J. H. Schoeps (Hg.), *Theodor Herzls Briefe und Tagebücher* Bd. 1: *Theodor Herzls Briefe und autobiographische Notizen 1866-1895*, bearb. von Johannes Wachten, Berlin 1983, 408.
- ³⁹ Theodor Herzl către părinții săi, Reichenau, 5 iunie 1890, în: *ibidem*, 389.
- ⁴⁰ Werner Welzig (Hg.), *Arthur Schnitzler Tagebuch 1879-1892*, Wien 1987, 320.
- ⁴¹ Karl Kraus, *Die Demolierte Literatur* (1897; aici citat după ediția a cincea din 1899), în: Karl Kraus, *Frühe Schriften 1892-1900*, hg. von Johann J. Braakenburg, Bd. 2, München 1979, 293.
- ⁴² „Vesd a szemed a társaságra – Mely ma él; mely óriasi – Méretekben áll elötted. – Mely ki nem merithető – Üde forrás, mely az élet – Nagy komédiával – Oly tökéletesen oktat, – Hogy nem képes arra múlt. – A jelent játszd a jelennek, – Mindig a legmulattatóbb ez. – Mindig a legérdekesb. – Szóval, úgy van: légy modern!” Cf. György Székely, István Szilágyi (Hg.), *A Vígsház 75 éve*, Budapest 1975. Cf. și Bálint Magyar, *A Vígsház története. Alapításától az államosításig 1896-1949*, Budapest 1979, 58.
- ⁴³ „Vagyis: A Lehár Ferenc darabja immár nem operett, hanem kortörténeti esemény, az idők szellemének megnyilvánulása, csaknem fogalom...”. Károly Lovik, *A vig özvegy [Váduva veselá]*, în: *A. Hét. Politikai és irodalmi szemle, 1900-1907. Válogatás*, 443-445, citat 443 (1907).
- ⁴⁴ Felix Salten, *Die neue Operette*, în: *Die Zeit* (1906), apud Otto Schneidereit, *Franz Lehár. Eine Biographie in Zitaten*, Innsbruck 1984, 107-108.
- ⁴⁵ Hanna în prima arie a actului întâi, în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, 24.
- ⁴⁶ Danilo în al doilea final din actul al doilea: „Îndrăgostește-te des, logodește-te rar, dar nu te căsători niciodată! – Căsătoria este pentru mine ceva privat – Vorbesc doar ca diplomat – Cu siguranță un punct de vedere de mult perimat”, în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, 107.
- ⁴⁷ Hanna în al doilea final din actul al doilea: „Trebuie să fie o căsnicie lejeră – Întocmai după modelul parizian! – El zice madame, eu spun monsieur: – Întocmai după modelul parizian! – Ne iubim, se înțelege de la sine, – Întocmai după modelul parizian! – Fiecare își vede de drumul său! – Întocmai după modelul parizian!”, în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, 109.
- ⁴⁸ Hermann Bahr, *Marokkanischer Roman. Skizze* [1889], în: Hermann Bahr, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*. Hg. von Moritz Csáky, bearbeitet von Lottelis Moser und Helene Zand, Bd. 1: 1885-1890, Wien-Köln-Weimar 1994, 374.

În jurnalul său din perioada studiilor la Paris (1889), Hermann Bahr relatează de altfel despre o apariție timidă a operetei vieneze pe scena pariziană: „*L'Etudiant pauvre – Studentul sărac* [de Carl Millöcker, 1882]. Premieră cu succes mediu. În schimb le are pe drăguța de Madame Lardois și pe Madame Freder, o păpușă micuță cu ochi mari, negri, strălucitori, o combinație de candoare ștregărească și iubită rafinată, care iese în evidență în mod adorabil”, *ibidem*, 98 (18 ianuarie 1889).

⁴⁹ Hermann Bahr, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte* Bd. 1, *ibidem*, 129-130 [1888 Skizzenbuch I]. Cf. și Birgit Panke-Kochinke, *Die anständige Frau. Konzeption und Umsetzung bürgerlicher Moral im 18. und 19. Jahrhundert*, Pfaffenweiler 1991.

⁵⁰ Duetul nr. 5, primul act, în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, 34.

⁵¹ Erich J. Hobsbawm, *Die Blütezeit des Kapitals. Eine Kulturgeschichte der Jahre 1848-1875*, Frankfurt/M. 1980, 287.

⁵² Cf. Philippe Ariès, Georges Duby (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 4: *Von der Revolution zum Großen Krieg*, hg. von Michelle Perrot, Frankfurt/M. 1992, 16. Konstanze Mittendorfer, *Stichworte zur Biedermeierzeit: „Haus“ und „Häuslichkeit“*, în: *Bürgersinn und Aufbegehren* (= Ausstellungskatalog), Wien 1988, 563-567.

⁵³ Karl Kraus, *Ernst ist das Leben, heiter ist die Operette*, în: *Die Fackel* Nr. 313/314 (31. Dezember 1910), 16.

⁵⁴ Otto Brusatti, Wilhelm Deutschmann, *Fle Zi Wi Csá & Co. Die Wiener Operette*, Wien 1985, 36.

⁵⁵ *Textbuch der Gesänge „Ein Walzertraum“*. Operette in drei Akten von Felix Dörmann und Leopold Jacobson, Musik von Oscar Straus, Wien [Verlag Doblinger] 1907, 10, 37.

⁵⁶ *Der Graf von Luxemburg*. Operette in drei Akten von A. M. Willner und Robert Bodanzky, Musik von Franz Lehár, Wien [Glocken-Verlag] 1937, 18.

⁵⁷ Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*. Vorwort von Willy Haas, Frankfurt/M. 1993, 149-150.

⁵⁸ Scrisoarea lui Hofmannsthal către Strauss, sfârșitul lui iunie 1924, în: Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, hg. von Willi Schuh, München 1990, 521.

⁵⁹ Juliane Vogel, *Zu Hofmannsthals Operndichtungen*, în: idem (Hg.), *Hugo von Hofmannsthals Operndichtungen*, Salzburg-Wien 1994, 484.

⁶⁰ Scrisoarea lui Hofmannsthal către Strauss, 26 iulie 1928, în: Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, 649.

⁶¹ Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, 354.

⁶² Scrisoarea lui Hofmannsthal către Strauss, 26 iulie 1928, în: Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, 651.

⁶³ Despre anti-estetismul, anti-decadența și anti-diletantismul lui Hofmannsthal de la începutul anilor 90 cf. Roger Bauer, *Gänsefußchendekadence. Zur Kritik und Literatur der Jahrhundertwende in Wien*, în: *Literatur und Kritik*, Februar/März 1985, 21-29. Idem, *Eine „Dekadence, die sich Gänsefüßchen gefallen lassen muß.“ Anmerkungen zur Literatur des Wiener „fin de siècle“*, în: Herbert Zeman (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*, Graz 1989, 273-278.

Opereta vieneză și modernitatea

- ⁶⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III 1925-1929, Buch der Freunde, Aufzeichnungen 1889-1929*, hg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1980, 593.
- ⁶⁵ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, în: idem, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Bd. 6, München 1980, 13-14.

Capitolul 6

Eterogenitatea regiunii central-europene

„... give and take of melodies ...”

Încă din 1854, în suite de dansuri *Décameron dramatique*, Jacques Offenbach prezenta o întreagă varietate de dansuri „naționale” europene, și anume valsul, polca, mazurca, redova [dans din Boemia], varșoviana [mazurca varșoviană] și dansuri scoțiene.¹ Această diversitate sugerează că publicul parizian al muzicii lui Offenbach poate nu aprecia doar elementele străine și exotice, ci le gusta și pe cele internaționale, făcând astfel dovada unui cosmopolitism metropolitan. O situație asemănătoare o regăsim și la Viena. Rar interpretatele interludii de balet de la primul final din actul al doilea din *Liliacul* cuprind dansuri spaniole, scoțiene, rusești, maghiare (ceardaș) și din Boemia (polca), continuate de marele vals al liliacului. Iar un pasaj al textului din finalul actului întâi din *Văduva veselă* elogiază cunoașterea diferitelor dansuri: „Tânărul dansează polca, – Am încercat și eu, – Dansează excelent și mazurca, – Am încercat și eu, – La dreapta și la stânga știe să danseze, – Am încercat și eu, – La vals, acolo a excelat, – De aceea voi fi draguță cu el.”² Caracterul internațional în succesiunea dansurilor din opereta vieneză poate fi interpretat ca o urmare a modelului lui Offenbach, dar o bună cunoaștere a tradițiilor autohtone proprii este o ipoteză la fel de viabilă. În ciuda *background*-ului european în general necunoscut al compozițiilor muzicale și al reprezentării lor din secolul al XIX-lea, un asemenea caracter internațional, asimilarea nenumăratelor elemente de stil „naționale”, așadar folclorice și a motivelor muzicale din Monarhia habsburgică, aveau o conotație deosebită, proprie,

care izvorau din pluralismul statului multinațional, dar și din deschiderea culturală și muzicală a fiecărei subregiuni (țări) în parte. De exemplu, împrumuturi din elementele folclorice ale întregii regiuni se pot identifica încă din secolul al XVII-lea în colecțiile de melodii și dansuri din spațiul panonic. În 1688 au apărut *Musicalisch-Türkische Eulen-Spiegel*, cunoscute și sub numele de *Dacianischer Simplicissimus aus Guintz*, unde silezianul Daniel Speer a adunat dansuri pe care le-a auzit și cules în timpul călătoriilor sale: cântece și baleturi turcești, poloneze, ungurești, moscovite, românești, grecești și căzăcești.³

Începând cu cercetările lui Béla Bartók apar dovezi științifice că nici cântecele populare maghiare, respectiv cântecele și melodiile popoarelor regiunii central-europene nu sunt cătuși de puțin omogene, mai curând au beneficiat neîncetat de diferite coduri „naționale”, de împrumuturi de la vecini, rezultând în urma proceselor muzicale de asimilare și aculturație și dezvoltându-se printr-o influențare reciprocă. În anii '40, deci în timpul național-socialismului, Bartók a formulat această părere într-un articol scurt, dar deschizător de drumuri, unde a analizat parti-pris-uri rasiale din muzică. „From the very beginning I have been amazed by the extraordinary wealth of melody types existing in the territory under investigation in Eastern Europe. As I pursued my research, this amazement increased. In view of the comparatively small size of the countries – numbering forty or fifty million people – the variety in folk music is really marvellous! It is still more remarkable when compared with the peasant music of other more or less remote regions, for instance North Africa, where the Arab peasant music presents so much less variety. What can be the reason for this wealth? How has it come to pass? The answer to this question appeared only later, when sufficient material from the various Eastern European peoples was available to permit of scientific analysis. Comparison of the folk music of these peoples made it clear that there was a continuous give and take of melodies, a constant crossing and recrossing which had persisted through centuries.”⁴ De ce tocmai aici, în regiunea central-europeană, a avut loc o atât de intensă interacțiune muzicală, care nu a ignorat nici chiar muzica populară?

Coerența paradoxală a unei regiuni

Monarhia habsburgică se afla într-o parte a Europei a cărei caracteristică izbitoare, semnificativă, era o foarte densă diversitate etnică, lingvistică și culturală. Oricât de paradoxal ar suna, elementul comun al acestei regiuni consta chiar în caracterul ei pluralist. Unitatea și coerența de pe teritoriul Monarhiei, la fel ca unitatea și coerența regatelor și țărilor din componența ei pot fi așadar atribuite acestei situații pluraliste. Căci popoarele și culturile Monarhiei ce trăiau într-un amalgam dens unele alături de celelalte, având legături unele cu celelalte puteau duce o existență sigură – separat sau împreună – doar dacă se străduiau să se respecte reciproc și să se înțeleagă între ele. De aici s-a dezvoltat un anumit pragmatism al conviețuirii, iar acest pragmatism, ce se baza pe reciprocitatea etnică și socio-culturală, a devenit practic o linie directoare importantă a acțiunilor politice și sociale și în realitatea politico-economică. Pe această viziune se baza o nouă perspectivă, devenită evidentă pentru regii maghiari, polonezi și ai Boemiei, și pentru delegații bavarezi și ai Lotharingiei, încă de la prima „conferință internațională de economie” din Visegrád (în Ungaria) din anul 1335. Participanții la această conferință s-au lăsat conduși de convingerea că țăările din regiunea central-europeană nu puteau exista autonom, ci erau dependente economic unele de celelalte, astfel că trebuiau să coopereze pentru a putea supraviețui. De aceea, ele urmăreau ideea creării unui spațiu economic central-european unitar, orientat către vest, care să poată ține piept influențelor perturbatoare, cum ar fi dreptul de depozit și de etapă instituit în mod restrictiv la Viena cu puțin timp în urmă, care nu doar controla întregul comerț între est și vest, ci amenința să îl blocheze. Reprezentanții cameralismului austriac de la sfârșitul secolului al XVII-lea și din secolul al XVIII-lea erau conduși de aceleași considerații economice. Și pentru ei unitatea regiunii, respectiv a Monarhiei, vizavi de Sfântul Imperiu Roman depindea de condiții economice. Un bun exemplu în acest sens este cartea lui Philipp Wilhelm Hörnigk *Österreich über alles, wann es nur will* („Austria mai presus de toate, oricând își propune”, 1684) redactată după al doilea asediu al Vienei de către turci (1683). Hörnigk avea ca obiectiv în primul rând să

demonstreze teoretic autarhia economică a Monarhiei Dunărene și să indice mijloacele și posibilitățile de a atinge acest stadiu în context european, implicit vizavi de Sfântul Imperiu Roman. De aceea, este evident că pentru el Monarhia în diversitatea sa reprezenta o entitate coerentă. Astfel, la începutul expunerii, el își contura obiectul analizei, cu alte cuvinte, încerca să dea o definiție a „Austriei”: „Prin ceea ce presupun că este ‘Austria’ mea nu înțeleg pur și simplu arhiducatul ce poartă acest nume, întins pe ambele părți ale Dunării și lăudat în lumea întreagă, ci, în plus, toate și fiecare teritoriu al străvechii Case de Habsburg germano-austriece, până la Rømø și după ea. Regatul ereditar și țările adăugate Imperiului, așadar inclusiv Ungaria.”⁵

În paralel cu eforturile de cooperare bazate pe rațiuni economice, încă din Evul Mediu târziu au existat și eforturi de federalizare motivate strict politic. Acestea erau definite în mod diferit de dinastiile Ungariei, Poloniei, Boemiei sau Austriei (teritoriile ereditare habsburgice), dar aveau ca scop permanent unirea politică măcar a unei părți din regiunea central-europeană, stimulată prin contracte de succesiune, printr-o politică de căsătorii bine orientată sau prin acțiuni militare. În timp ce politica dinastiei Babenberg și a Habsburgilor care i-au succedat era orientată inițial către o unire, către o federație a teritoriului ereditar, Arpadienii și Angevinii din Ungaria, Ottokar Přemysl din Boemia au întreprins încă din secolul al XIII-lea și al XIV-lea încercări de federalizare regională, central-europeană, la fel cum au făcut și Luxemburgii din Boemia și Ungaria, dinastia Jagello din Polonia și Boemia sau regele Ungariei Matei Corvin la sfârșitul secolului al XIV-lea și în secolul al XV-lea. Habsburgii din secolul al XV-lea și al XVI-lea s-au folosit de acest *know-how* statornicit la nivel dinastic. După bătălia de la Mohács din 1526, în urma căreia regele Ungariei, Ludovic al II-lea din dinastia Jagello cade pe câmpul de luptă fără să lase un moștenitor de sex masculin și datorită unei coincidențe favorabile lui Ferdinand I, intră în vigoare pactele asupra succesiunii prevăzute de Congresul de la Viena din 1514/15. Regatele Boemia și Ungaria, conduse încă din timpul dinastiei Jagello printr-o uniune personală, au fost alipite teritoriilor ereditare austriece, Habsburgilor reușindu-le astfel unificarea

acelui ansamblu de țări, care de altfel au rămas sub stăpânirea Monarhiei Dunărene până în 1918.

Cu siguranță că această politică dinastică de federalizare ar fi fost un eșec dacă nu s-ar fi urmărit eforturi și interese similare la cele mai diferite nivele sociale și politice. Aici trebuie să ne referim mai întâi la o anume omogenitate în ceea ce privește păturile sociale, la acorduri și cooperări dintre păturile politice potente, clasele sociale, respectiv nobilimea, ce depășeau granițele strâmte ale țării respective, și care se manifestau încă din secolul al XV-lea printr-un front comun împotriva puterii politice centrale, dar și la nivel militar printr-o cooperare dictată de rațiunea politică în fața amenințării militare a întregii regiuni și a țărilor în parte (apărarea împotriva turcilor). Aceste cooperări politice aveau ca urmare o apropiere socio-economică și privat-familială a nobilimii din țările respective, manifestându-se printr-o politică „regională” de căsătorii, ceea ce reprezenta, pe de altă parte, o condiție importantă pentru formarea unei mentalități, a unei conștiințe comune cel puțin în rândul acestor pături sociale. O asemenea reajustare regională la nivelul social superior nu se manifesta așadar doar prin legăturile de rudenie ce depășeau teritoriul statului respectiv, loialitățile politice devenind astfel mai laxe și mai relative, fapt indicat prioritar de numărul crescând al încorporărilor reprezentanților de varii profesii în parlamentele regionale ale diferitelor țări (prin acordarea de drepturi civile). Același lucru se poate spune și despre locuitorii orașelor acestei regiuni. În timpul perioadei moderne timpurii, mobilitatea supraregională, dar mai ales cea regională a locuitorilor urbani ai acestor țări era mult mai mare decât am vrea să admitem. Atât pluralitatea politică, cât și cea etnic-culturală a regiunii central-europene s-au păstrat în Monarhia habsburgică până la colapsul ei, făcându-se vizibilă în cele mai diverse domenii. Până la sfârșit, teritoriile, provinciile și țările au păstrat parțial trăsături fundamentale ale tabloului politic propriu, în ciuda chingii unui sistem de administrație central, supraordonat. Structura federală a Austriei de astăzi se bazează pe aceste tradiții și derivă din acest parcurs istoric. În plus, diferite părți ale Monarhiei, precum Boemia sau teritoriile creditare, care se consolidaseră progresiv într-o entitate coerentă, fuseseră alipite Sfântului Imperiu German până în secolul al

XIX-lea; alte țări însă, cum era Regatul Ungariei, au ținut vreme de secole întregi la suveranitatea lor politică, susținută de un puternic sistem al claselor sociale, în comparație cu Regatul Boemiei de exemplu, care odată cu Războiul de 30 de ani, odată cu „orânduirea înnoită a țării” din anul 1627, fusese limitat considerabil în drepturile sale politice prin depozitarea claselor sociale.

Dacă luăm în considerație această complexitate politică a Monarhiei per total, putem distinge cel puțin trei nivele structurale esențiale, care au devenit de o importanță crucială pentru caracterul politic pluralist al acestei regiuni și pentru cultura politică a locuitorilor ei: nivelul politico-administrativ, nivelul cultural general și nivelul diversității lingvistice.

Pluralismul politic și cultural

Observăm mai întâi că fuziunea diferitelor ansambluri de țări a avut un astfel de parcurs istoric, încât avem de-a face inițial cu un nucleu mic de țări, totuși din ce în ce mai diferențiat în sine, și anume cu teritoriile ereditare, care nu erau regate, la care s-au adăugat țările mari, ca de exemplu Regatul Boemiei și cel al Ungariei, care de altfel prezentau o tradiție politică durabilă. Dacă luăm în calcul acest aspect, nu surprinde faptul că de-a lungul secolelor nu s-a reușit o armonizare a „zonelor periferice” dominante, mari, cu acest mic centru. Dimpotrivă marile subregiuni nu și-au putut pierde niciodată autonomia, dacă ne gândim de exemplu că Habsburgii, ca regenți ai întregii Monarhii, își datorau inițial renumele politic concret tocmai acestor zone periferice. În calitate de regi ai Boemiei și Ungariei aveau, întocmai ca împăratul în imperiu (în Reichstag-ul german), mai multă importanță decât dacă ar fi fost arhiduci în mici teritorii ereditare; în plus, spre deosebire de Sfântul Imperiu Roman, unde alegerea împăratului era mereu un moment de suspans, aici puteau să se bazeze treptat pe o autoritate politică asigurată prin dreptul la succesiune. Acest punct de vedere este susținut, la mijlocul secolului al XIX-lea, printre alții și de către scriitorul și omul politic Joseph (József) von Eötvös. Deși dat uitării pe nedrept, Eötvös a fost, fără îndoială, unul dintre cei mai importanți

teoreticieni liberali de stat; printre altele, el a publicat între 1851 și 1854 o lucrare în două volume consacrată lui Alexis de Tocqueville, *Der Einfluß der herrschenden Ideen des 19. Jahrhunderts auf den Staat* („Influența ideilor dominante ale secolului al XIX-lea asupra statului”). În escul *Die Garantien der Macht und Einheit Österreichs* („Garanțiile pentru puterea și unitatea Austriei”) din 1859, el atrăgea atenția asupra parcursului special al Monarhiei habsburgice, așa cum a fost el descris mai sus, considerând că diferența esențială dintre formarea Monarhiei în raport cu cea a țărilor vest-europene ar consta tocmai în acest pluralism și în discrepanța dintre un centru mic și zonele periferice puternice. „Mărirea Casei Austriei este fără precedent în istorie. Chiar dacă facem complet abstracție de Spania, acele țări care au fost încorporate în Imperiul Austriac împreună cu Coroana Boemiei și a Ungariei erau disproporționate – în ceea ce privește mărimea lor – față de teritoriile ereditare, astfel că în mod rațional nici nu avea sens să se încerce o asimilare, având în vedere diferențele naționale și culturale.”⁶

Din acest punct de vedere, și anume al imposibilității unei unificări totale ori a armonizării regatelor și țărilor la nivel politic și constituțional, este și mai evident că inițiativele ce voiau să facă un stat austriac unitar dintr-o monarhie asamblată lax, trebuiau transferate către un nivel cultural. Astfel, lupta pentru concurență și putere a subregiunilor, a ducatelor, se purta încă din secolul al XVIII-lea cu predilecție în sectorul educativ și lingvistic, și se încerca – cu agresivitate sporită – să se justifice diferite încercări de absorbție a codurilor culturale, care erau motivate mereu prin superioritatea politică vizavi de alte grupe etnice – „germanii” împotriva slavilor, maghiarii împotriva slavilor și a românilor ș.a. Se făcea apel din ce în ce mai mult la principiul cultural, motivat ideologic, al „însușirilor alese”, cum era Comisia de cultură a austrieților germani pentru slavi. În memoriile sale *Aus Alt- und Neu-Wien* („Din vechea și noua Viena”) din anul 1873, Ferdinand von Bauernfeld a exprimat scurt și cuprinzător această realitate prin următoarele cuvinte: „Austria este de origine germană. Misiunea sa anterioară a fost de a lupta împotriva barbarilor, cea ulterioară: să îi cultive.”⁷ O tendință similară se întâlnește chiar și în eterogenitatea politică a Sfântului Imperiu Roman: într-adevăr acolo state întregi și

„grupuri etnice”, ca Bavaria sau Saxonia, erau învrăjbite unele împotriva celorlalte; de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, ideea unei națiuni culturale germane a devenit totuși un înlocuitor, un surrogat pentru asemenea discriminări și totodată fundamentul unificator pentru națiunea politică încă inexistentă.

Administrație și pluralism lingvistic

Apariția Monarhiei ca stat unitar și realizarea politică a acestei idei a avut loc încă din timpul perioadei moderne timpurii, cu precădere la nivelul administrației politice și a administrației centrale.⁸ Uneori constrângerile externe erau într-adevăr factorul decisiv pentru solicitarea unei administrații coordonate, centralizate. Parlamentele regionale generale din secolul al XVI-lea, reunind reprezentanți ai păturilor sociale din diferite teritorii ereditare, erau, nu în ultimul rând, rezultatul unui pericol iminent al invaziei turce: finanțarea necesară pentru apărarea militară se putea organiza mai bine și pune în practică mai eficace doar împreună, prin coordonare. Un alt aspect l-a reprezentat problema posibilității guvernării eficiente a unei formațiuni statale atât de diferențiate politic, precum era Monarhia habsburgică. Interesele prioritare ale întregii Monarhii au impus încă din secolul al XVI-lea ca fiecare țară să-și transfere chestiunile guvernamentale importante la Viena, sediul stăpânirii. Acolo s-au mutat nu numai cancelariile de curte ale diferitelor regate și țări, ci și importante dicasterii (ministere) ale acestor țări, ele putând fi astfel mai aproape de instanța politică decizională, de stăpânire, și având de asemenea ocazia să comunice mai bine între ele. Ca urmare au fost elaborate reguli fundamentale de comunicare birocratice, întocmite pe înțelesul tuturor, iar cei care le foloseau, funcționarii, puteau acum comunica între ei într-o limbă administrativă pe care o înțelegeau toți; ei întrebuițau coduri din domeniul administrației, care au fost unificate tot mai mult și în cele din urmă au putut fi folosite pretutindeni. Unificarea structurală a administrației slujea deci, în primul rând, funcționarilor acestor instituții centrale și de curte. Tendința de a unifica conținuturile (reglementările) și instrumentarul necesar pentru elaborarea și difuzarea lor

(punerea în aplicare), de exemplu a limbajului administrativ, a avut ca bază de pornire birocrăția.

În cercetarea sa despre apariția naționalismului, Benedict Anderson a atras atenția asupra importanței administrației unificatoare, ale cărei decrete și reglementări trebuiau elaborate într-o limbă care să fie înțeleasă și folosită de fiecare individ și care, prin tipărituri, să aibă o răspândire din ce în ce mai largă. Această administrație, unificată și având acte oficiale tipărite, a avut o mare importanță pentru formarea statului național modern⁹. Desigur că un limbaj administrativ unitar modern nu se putea impune cu adevărat în Monarhia habsburgică, tocmai datorită faptului amintit anterior, și anume că la eterogenitatea regional-politică se adăugau și diferențe considerabile din cadrul limbilor naționale. Dacă la început limba obligatorie a birocrăției a fost latina, începând cu secolul al XVII-lea, la nivelul fiecărei țări se profila tot mai mult limbile naționale. Cu toate acestea, în subregiunile mici, de exemplu în comitatele maghiare, decretele și reglementările trebuieră să țină cont dintotdeauna de respectivele limbi regionale.

După cum se știe, din cauza pluralismului lingvistic, în Regatul Ungariei latina rămăsese până în anul 1844 limba administrativă impusă prin lege, iar mai târziu încercările maghiare de uniformizare nu au reușit să facă din Regatul Ungariei, considerat o „Europă în mic” (Johann Csaplovics, 1820), un stat național omogen cu o limbă națională. Astfel, încă din 1879 scriitorul maghiar Imre Gáspár remarcă: „Patria noastră este o țară poliglotă. Aici trăiesc maghiari, germani, croați, slovaci, sârbi, sloveni, români – și cine știe câți alții încă. Este o țară mică, însă cu patru, cinci literaturi autonome; în afară de aceasta, cartea italiană, franceză, germană, latină, evreiască reprezintă o normalitate necesară, pe lângă cărți, reviste și școli în alte cinci limbi – toate sunt importante aici.”¹⁰ Această diversitate de limbi și literaturi din fostul Regat al Ungariei și-a găsit, printre altele, o expresie clară în producția de carte. Este frapant că cel puțin până la jumătatea secolului al XIX-lea tipografii maghiare cunoscute au imprimat cărți în toate limbile vorbite aici și astfel, prin sprijinul egal acordat acestor literaturi, ele au fost și propagatori importanți ai multiculturalității în regiune. O publicație apărută cu câțiva ani în urmă despre tipografia universitară

din Ofen (Buda) documentează multitudinea cărților editate între anii 1777 și 1848 în limbile vorbite aici: germană, bulgară, croată, ebraică, idiș, maghiară, neogreacă, română, rutenă, sârbă și slovacă, la care se adaugă și cele în limba latină.¹¹ Un catalog cuprinzând anii 1825 până în 1840 numără numai pentru tipografia universitară 2157 de titluri, 524 în latină, 951 în maghiară, 81 în slovacă, 372 în germană, 312 în sârbă, 45 în croată, 90 în română și 40 în ebraică. Încă din perioada 1850-1866, printre cele 641 de cărți tipărite, se găsesc, în afară de 80 de titluri în limba latină, și 235 în maghiară, 40 în slovacă, 113 în germană, 60 în sârbă și 85 în ebraică.¹²

Este semnificativ faptul că, începând din perioada modernă timpurie, dicționarele aveau mare căutare tocmai în regiunea central-europeană, probabil datorită mării diversități lingvistice: de exemplu, dicționarul „european” în zece limbi al lui Ambrosius Calepinus, dicționarul praghezului Peter Loderecker, destinat special Monarhiei, cât și lexiconul latin-maghiar-ceh-german al ungurului Fabricius de Szikszia.¹³ Larga răspândire a unor astfel de dicționare încă din perioada modernă timpurie nu este doar un indiciu pentru existența reală a plurilingvismului, ea subliniază și considerația pentru abordarea practică a pluralismului pe plan lingvistic. În același timp reprezintă însă și o dovadă că, pe lângă diferitele standarde – latina, germana sau franceza – limbile regiunilor erau limbi vii de circulație, iar cunoașterea lor era apreciată pentru comunicare. Încă din anii 1818-1821/23, sub egida editorului Gustav Heckenast din Pesta a apărut marele dicționar pentru latină, maghiară și germană (*Lexicon trilingue*) al lui Joseph Márton. Márton, de altfel unul din frații kantianului maghiar Stephan (István) Márton, era profesor asociat pentru limbă și literatură maghiară la Universitatea din Viena și se evidențiasse ca autor de diferite manuale și gramatici maghiare și germane, cât și ca inițiator și editor al revistei „Panonia, o revistă pentru prietenii limbii și literaturii maghiare”.¹⁴

Decretul lingvistic iozefinist din 1784, care urmărea introducerea permanentă a limbii germane ca limbă obligatorie în administrație, a fost, după cum se știe, aspru criticat. În raport cu latina, germana era cu siguranță o limbă „modernă”, cunoscută de majoritatea intelectualilor din regiune. Astfel și-a argumentat Ludwig Schedius, profesor pentru

estetică și literatură la Universitatea din Pesta, decizia de a edita în limba germană noul său jurnal, „Revista ungarilor și pentru unguri întru promovarea istoriei, geografiei și literaturii patriei” din anul 1802: „Sper că nimeni nu va judeca atât de meschin încât să considere că este o nesocotire a limbii naționale. Trebuie doar să ne gândim că cercul cititorilor germani, așadar a celor care sunt în stare să citească și să înțeleagă germana, la noi este mult mai mare decât cel al unui public cult care ar putea avea interes pentru astfel de indeletniciri; că această limbă este mult mai adaptată și mai favorabil constituită pentru desemnarea exactă a conceptelor, reprezentărilor și senzațiilor timpurilor noastre, decât oricare alta de la noi; că, în sfârșit, doar astfel poate fi păstrată legătura cu Germania, care este cea mai profitabilă pentru cultura și literatura noastră.”¹⁵ În același timp, germana era o limbă pe care o parte din populația Monarhiei își baza identitatea „națională” încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Din acest motiv, decretul lingvistic a fost perceput în acei ani ai naționalismului lingvistic acut ca o încercare de germanizare, ceea ce, după cum se știe, nu era intenția decretului iozefinist din 1784. Cu toate acestea, actul emis a realizat parțial exact contrariul a ceea ce își propusese: în locul unei centralizări mai severe, s-au conturat tendințe centrifuge, care au dus fulgerător la pornirile naționaliste din secolul al XIX-lea. Opoziția vehementă față de decretul lingvistic a dus, spre exemplu în Ungaria, la apropierea dintre două mișcări până atunci potrivnice, și la contopirea lor într-o ideologie național-politică unitară. Rezistența politică a straturilor sociale, așadar a „*natio hungarica*”, împotriva pornirilor centraliste ale Vienei, uza din ce în ce mai mult de un ferment de agitație cu o componentă de „naționalism lingvistic” propriu acelor intelectuali care intenționau inițial să revitalizeze și să reformeze limba și literatura maghiară.

Limba și apartenența națională

Politizarea limbii ca fundament esențial al dezideratului unui stat național era într-adevăr relevantă pentru toate grupele etnice ale Monarhiei, dar ea avea o însemnătate deosebită mai ales pentru două grupe lingvistice, pentru germani și italieni, căci în cazul lor impunerea

revendicativă a unei limbi naționale amenința să compromită existența Monarhiei. Cedarea unei mari părți din provinciile italiene (1859, 1866), devenite din acel moment un segment important pentru noul stat național italian, a părut pentru unii – cum era și cazul lui Joseph (József) von Eötvös – un fel de avertizare asupra repercusiunilor mult mai serioase ce puteau surveni prin alipirea regiunilor vorbitoare de germană din Austria la un viitor stat național german.

Cine declara că este german din punct de vedere politic în Monarhia perioadei *Vormärz*-ului târziu, în anul 1848 și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, își asuma, conform tuturor probabilităților, apartenența la germanitatea unui stat național german, de care se simțea deja legat în chip virtual. Aceste persoane se poziționau, poate mai mult sau mai puțin involuntar, împotriva Monarhiei Habsburgilor, pasibilă să adere doar parțial la un stat național german, căci multe dintre teritoriile sale nu aparținuseră niciodată de Sfântul Imperiu Roman. Pe de altă parte, atașamentul lăuntric pentru germanitate putea plasa persoanele respective într-o opoziție deschisă față de politica Monarhiei, care contestau soluția Germaniei Mici sub supremație prusacă – punct de vedere exprimat și de Königgrätz (1866). Alți austrieci „germani”, fideli „Austriei și împăratului”, se confruntau cu o situație din ce în ce mai absurdă, căci, deși se simțeau legați de un spirit austriac, se declarau în același timp conectați la o moștenire lingvistic-culturală germană, ceea ce era interpretat drept apartenență la statul cultural german. Atât austriecilor „germani”, dar și austriecilor „germano-austrieci”, li se putea întâmpla să fie categorisiți deopotrivă de către o persoană din afară într-o nișă național-germană, întrucât în secolul al XIX-lea, în special cei care foloseau argumente de ideologie națională înțelegeau și tolerau tot mai puțin loialitățile multiple.

Cred că în acest context este decisiv să ne reamintim de nenumăratele semnificații ale termenului „german” și de transformarea semantică pe care conceptul o parcurge în aceste câteva decenii. Pentru a putea înțelege mai bine percepția de sine divergentă a indivizilor și a grupărilor sociale, este important, mai ales în cazul unei analize istorice, să nu amestecăm categorii identice diferite. Până în secolul al XIX-lea, o parte a locuitorilor Monarhiei se defineau ca germani, fie

datorită limbii materne sau a limbii de comunicare care era germana, fie datorită faptului că locuiau pe teritorii care aparținuseră până în 1806 Sfântului Imperiu Roman. Nu doar ei se defineau ca „germani”, ci erau și priviți ca „germani” (német, nemec, tedesco) de către locuitorii Monarhiei ce vorbeau alte limbi. Cuvântul „german” era folosit aici într-o accepție prenaționalistă și nu avea încă acea revendicare națională exclusivistă, pe care o va căpăta ceva mai târziu. În decursul secolului al XIX-lea, când limba a devenit un criteriu național, iar uzul propriu-zis al limbii, respectiv loialitatea față de limba maternă și împreună cu ea loialitatea față de limba germană au fost puse în conexiune cu o apartenență națională concretă, abia atunci și cei care declarau germana ca limbă maternă și de comunicare pe teritoriul Monarhiei, considerându-se „germani”, au început să fie considerați ca aparținând națiunii germane. Cu toate acestea, în uzajul cotidian al limbii, termenul „german” nu cunoscuse această intensificare semantică și chiar numeroși intelectuali, printre care publicistul și omul politic Viktor von Andrian-Werburg sau poetul și deputatul Anastasius Grün, se simțeau în același timp patrioți austrieci, în ciuda atitudinilor naționale germane. Astfel coexistau cel puțin două interpretări ale cuvântului „german” cu pondere diferită de semnificație, ceea ce ducea nu doar la neclarități, ci și la o dilemă cu care se luptau mulți „austrieci-germani”.

Acest ansamblu de probleme s-a accentuat în decursul secolului al XIX-lea. În mod firesc, limba fusese dintotdeauna unul dintre cele mai importante vehicule pentru transferuri culturale, procese de enculturare și aculturare și difuzii culturale. În contextul unei argumentări naționale germane crescânde, germana, ca limbă a culturii, devenise unul dintre cei mai importanți lianți pentru o națiune germană ce exista inițial doar la nivelul imaginației. Georg Bollenbeck a demonstrat în mod convingător aceste aspecte într-o lucrare recent apărută despre burghezia germană educată din secolul al XIX-lea.¹⁶ Cultura se orienta aici din ce în ce mai mult după modelul clasicismului de la Weimar. Calchiind modelul de la Weimar, acest ideal de formare excludea orice acces la diverse alte idealuri (germane) de formare, considerate în egală măsură posibile. Aceasta a avut ca urmare faptul că de acum înainte, înțelegerea pluricentrismului inerent culturii, dar și al limbii, existent în

fond în toate culturile și limbile mari, avea să se estompeze. În dezbaterile internaționale actuale, această considerație asupra pluricentrismului joacă un rol important îndeosebi acolo unde este vorba despre arii lingvistice mari și unde se încearcă includerea diferitelor identități culturale într-o arie lingvistică mare. Astfel, interpretarea raporturilor cu limba engleză, argumentarea științifică (din punct de vedere lingvistic și cultural) și focalizarea pe autonomiile culturale vizavi de engleză joacă un rol important nu doar în Statele Unite, ci și în Canada și Australia. Aceste tip de considerații, proprii mai ales lingviștilor și culturologilor, se sprijină în primul rând pe detectarea acelui pluricentrism cultural și lingvistic, atrăgându-se permanent atenția asupra analogiilor și diferențelor dintre germană și austriacă. Lingviști australieni precum Michael Clyne sau specialiști în literatură ca Leslie Bodi au aplicat cu succes rezultatele obținute prin investigarea relațiilor australo-engleze și asupra raportului germano-austriac.¹⁷

În timpul secolului al XIX-lea, numeroși „austrieci germani” au considerat propria cultură „austriacă” de expresie germană ca fiind de o valoare inferioară. Se credea uneori că această „cultură germană” inexistentă aici trebuia să se adapteze cât mai bine la „imperiul”, ceea ce a avut ca urmare pur și simplu eliminarea propriilor tradiții. Discursul *deutsch-national* considera Austria ca fiind o parte constitutivă a Germaniei și pleda pentru o alipire la imperiul german recent format. Ca un exemplu în acest sens aș dori să amintesc o întâmplare relatată de Hermann Bahr în memoriile sale. Cu ocazia unui Richard-Wagner-Kommers din 1883 [reuniune studentască ce comemora moartea lui Richard Wagner, n.trad.], tânărul Bahr fusese dat afară din Universitatea de la Viena din cauza atitudinilor sale naționaliste germane, fapt ce n-a făcut decât să-i întărească convingerile. Un caracter simptomatic l-a avut însă vizita la principele Bismarck la Berlin, în urma căreia atitudinea sa naționalistă germană exagerată a mai pălit. Principele nu îi împărtășea nota extremistă a convingerilor și i-a transmis acest lucru prin Franz Johannes von Rottenburg, un apropiat al său din cancelaria imperială: „Însă apoi consilierul m-a întrebat,” își amintea Bahr în autobiografia sa, „...dacă nu stătusem niciodată să chibzuiesc, în cazul în care germanii din Austria ar fi smulși din simbioza lor istorică cu

slavii, ungarii și italienii, cât de mult s-ar pierde, și odată cu ei întreaga germanitate, cât de important ar fi mai degrabă pentru întreaga germanitate să se păstreze, în paleta germană, tocmai culoarea austriacă, o culoare datorată acelui contact lăuntric cu alte națiuni. Ea ar pieri sau ar păli, iar aura strălucitoare, pentru care austriacul este admirat în întreaga lume și invidiat tacit de german – s-ar pierde; dacă am fi amestecați în marele iaz al germanității, cu greu am putea fi acolo știuci; și dacă nu cumva, punând corect în balanță câștigul și pierderea, nu ar fi cu adevărat păcat să lăsăm să se piardă specificul austriac într-un spirit german nou și vag. ... Pentru prima dată cineva îmi arătase sensul, greutatea și importanța Austriei pentru germanitate. Niciodată până atunci nu mi se mai vorbise așa despre Austria.”¹⁸

Ambivalența austriacului vorbitor de germană vizavi de german și sentimentul său de inferioritate crescândă față de „Imperiu”, limba și cultura sa, au fost susținute cu bună știință și în Monarhie prin măsuri ce trebuiau să servească la modernizarea și inovarea ei. Reforma universitar-școlară a ministrului Thun a rânduit după 1849 instituțiile austriece de învățământ în mare măsură după modelul german, respectiv prusac. Astfel, domenii sensibile ca germanistica sau istoria au fost predate de profesori germani, încât prin literatura germană avea să se înțeleagă în principal cea de pe teritoriul german, iar „istoria austriacă” – chiar și la Institutul pentru cercetare a istoriei austriece condus de Theodor von Sickel – avea să fie considerată ca parte a istoriei Imperiului, ceea ce, din punctul de vedere al concepției național-istorice de atunci, echivala cu un segment al istoriei germane. De asemenea, izvoarele medievale ale istoriei austriece, „Monumenta Austriaca, au fost înglobate în „Monumenta Germaniae historica”. Și în domeniul științific s-a conturat astfel o nesiguranță vizavi de tradiția culturală austriacă, care a amplificat incertitudinea latentă, deja existentă în sectorul lingvistic, unde, odată cu adoptarea principiului exclusivității referitor la ideologiile naționale în secolul al XIX-lea, nu se permitea decât o singură determinare națională. Au apărut, după cum menționase Leslie Bodî, „sentimente crescânde de inferioritate față de Imperiul lui Bismarck ce triumfa sub semnul naționalismului lingvistic german. ... În locul iluminismului iozefinist traumatizat, la austrieci se

instalase de mult identificarea cu ideologia educațională a perioadei 'Goethezeit', ce solicita din ce în ce mai apăsător o egalare a 'ideologiei germane' și a '*Bildung*-ului german' cu 'națiunea germană'.¹⁹ O parte a burgheziei austriece cultivate orientate către „germanitate” a eliminat sistematic tradițiile autohtone sau le-a considerat secundare, dacă nu chiar inferioare. Am putea conchide că, pe lângă structurile social-politice autoritare, care deveniseră un element caracteristic al culturii politice austriece, tocmai această evoluție influențase autoreflexia ironică, masochistă, care avea să rămână modelatoare de mentalitate până în secolul XX, numită și „austromasochism”.

Această evidentă dilemă austriaco-germană a fost discutată adesea și de reprezentanții modernității vieneze. Era vorba despre ansamblul de probleme care rezulta din ambivalența conștientizării *Bildung*-ului german sugerat de numitorul comun al limbii germane și dintr-o identitate culturală austriacă autonomă, diferită. Referitor la caracterul autonom austriac, procesul argumentativ făcea uz de metafore, care erau în parte utilizate încă din învățământul mediu, de exemplu prin tabloul istoric vehiculat în gimnazii, care înfățișa întreaga Monarhie drept „Austria”, prezentând în schimb spațiul austriac ca fiind definit prin coduri diverse, non-germane. Când un număr special al revistei germane „Pan” urma să se ocupe de viața literară a Vienei, privită ca unul dintre multele orașe germane, s-a stârnit o puternică controversă, pentru care stă mărturie mai ales schimbul de scrisori dintre Leopold von Andrian și Hugo von Hofmannsthal. Andrian a încercat să-și convingă prietenul că literatura vieneză și austriacă nu poate fi, așa cum era ea înțeleasă de germani, doar o parte a literaturii germane. El ar fi aflat că „acest număr austriac din Pan nu este în nici un caz o recunoaștere a caracterului autonom al artei austriece, ci tocmai contrariul lui; mai multe numere trebuie să apară, câte unul pentru un alt 'centru german', unul pentru Berlin, unul pentru München, unul pentru Dresda ș.a., iar printre aceste 'părți ale centrului german' indică și Viena.”²⁰ Cu acest lucru nu putea fi de acord. Andrian l-a sfătuit insistent pe Hofmannsthal să accepte colaborarea la acest număr doar dacă lui, lui Andrian, i s-ar permite să conceapă o notiță introductivă clarificatoare: „Principiul meu este de a nu îngădui ca Viena să fie

privită ca un centru de provincie german, iar Austria ca o anexă a Germaniei..."²¹

Schimbul de păreri despre „Pan” a constituit preludiul a nenumărate alte scrisori, pe care cei doi prieteni le vor schimba în următorii ani despre chestiunea germano-austriacă. Considerațiile lui Andrian referitoare la identitatea austriacă au fost reunite ulterior în opera sa târzie *Österreich im Prisma der Ideen* („Austria prin prisma ideilor”, 1937), a cărei aserțiune importantă, la fel ca și în *Österreich-Idee* („Ideea austriacă”) a lui Hofmannsthal, consta în aceea că specificul austriac se poate defini mai întâi prin diversitatea sa regională istoric-culturală. Hofmannsthal sublinia mai ales apelul la memoria istorică, concentrându-și argumentația în special la nivel literar-artistic, fără să dea atenție faptelor social-politice sau abordărilor mai cuprinzătoare, de teorie a culturii. Demonstrația sa a căpătat astfel, mai ales după prăbușirea statului multinațional, o tentă realmente conservatoare, favorizând acea imagine clișeu, care încerca, nici mai mult nici mai puțin, decât să pună egal între Austria și Monarhie.²²

Pluralitate și loialități politice

Prin tentativele sale unificatoare întreprinse încă din timpul perioadei moderne timpurii, birocrăția supraordonată, proliferată pe tot cuprinsul statului, sprijinea nu doar eforturile de centralizare, dar devenise prin urmare și baza de susținere a autorității absolute, centrale, cu alte cuvinte a absolutismului politic, care încerca în mod despotice să nu țină cont de diferențele social-politice și social-culturale. Faptul că în secolul al XVIII-lea, în perioada absolutismului luminat, reformele sociale și politice importante ale iluminismului nu erau dictate de jos, de către o opinie publică cu viziuni largi, ci de sus în jos, de către autoritatea politică, și în plus că funcționăria centrală (vieneză) reprezenta principalul pilon care susținea aceste reforme statale, ar trebui să confirme corectitudinea acestei ipoteze. Într-o situație eterogenă, pluralistă și deci permanent încărcată de conflicte, acceptarea generală a unor structuri autoritare, birocratic-politice de către multe păături sociale ar putea arăta că înclinația către structuri cvasi-absolutiste sau cel puțin

centralist-birocratice a avut mereu un caracter latent. Acest tip de dependență față de structurile puterii politice și modurile practice, cotidiene de interacțiune cu acestea a devenit simptomatic pentru evoluția unei culturi politice specifice pentru Austria și țările Europei Centrale. După ce inițiativele proprii au fost în mare măsură eliminate sau au devenit cel puțin de o importanță secundară, critica adusă sistemului se putea exprima în general doar indirect, de exemplu în domeniul artistic, prin distanțare literară, prin parodie sau printr-o autoreflexie ironică. În contextul nostru interesează că acest mod tipic de comportament se explică datorită unui spațiu existențial social-politic pluralist și că, dimpotrivă, acest spațiu, chiar și după prăbușire, a rămas în continuare actual și formator de conștiință pentru „mémoire culturelle”.

În cele din urmă aș dori să atrag atenția și asupra ambivalenței ce caracteriza loialitățile politice într-o constelație atât de complexă. Eterogenitatea politică a Monarhiei, în conformitate cu constituția, era consecința unei diversități a regatelor și țărilor mai mult sau mai puțin autonome, care chiar dacă aparțineau teritoriului Monarhiei, nu se înglobaseră atât de mult în acest tot supraordonat încât să-și piardă individualitatea proprie. Locuitorii se confruntau în special cu o situație ambivalentă: erau supuși propriului teritoriu politic și în același timp supuși întregului stat. Indivizilor și straturilor sociale nu li se cerea o singură loialitate politică, ceea ce făcea ca loialitățile multiple, așadar multipolaritatea determinărilor și orientărilor politice să nu constituie o excepție, ci o regulă. Căci recunoașterea autorității politice nu se manifesta doar în integrarea într-unul dintre regate sau țări, ea era marcată și de conștiința dependenței față de punctele politice centrale, care își găseau expresia simbolică în toate metaforele perceptibile ale Casei de Austria, ale dinastiei, căreia îi erau supuși, pretextând a o slujă. Aici se adăugau referințe multiple, ce depășeau teritoriul extins al dominației habsburgice, cum era apartenența anumitor regiuni la Sfântul Imperiu Roman de Națiune Germană, a cărui conducere era în mâinile acelor regenți ce dețineau autoritatea și în țările respective. Această multipolaritate a loialităților politice, sau altfel spus – existența paralelă a mai multor identități politice – nu era proprie tuturor păturilor sociale în aceeași măsură și depindea cu siguranță de existența concretă a unei

conștiințe politice mature. Din perspectiva ideologiei naționale a secolului al XIX-lea și al orientării acesteia către o ideologie politică singulară, s-a încercat eliminarea complexității din acest sistem plurivalent, al diverselor loialități politice, așa cum se regăseau în realitatea imediată. Ne putem întreba, firește, dacă procesul reduționist rezultat de aici își atinsese cu adevărat și în mod durabil țelul, ce urmărea înlăturarea zonelor conflictuale, a căror cauză se credea a fi pluralitatea politică și diferențierea socială. Cel puțin memoria culturală (*mémoire culturelle*) și diferite locuri ale memoriei (*lieux de mémoire*) făcuseră posibilă existența loialităților social-politice multiple în conștiința colectivă a amintirii istorice. În realitatea concretă a locuitorilor acestei regiuni, o asemenea multipolaritate mai ținea încă de recuzita cotidianului politic. Făcând abstracție de faptul că de ceva timp indivizii puteau deține fără probleme două cetățenii, deci o identitate dublă, inclusiv constituția federală a Austriei, care se bazează pe o lungă tradiție istorică, oferea un fundament pentru existența identităților politice multiple: ca austriac și ca locuitor al Stiriei, ca locuitor al Carintiei și ca austriac – sau ca sudtirolez, respectiv ca „austriac” și ca italian.

Spațiu existențial compozit

Pe lângă diversitatea politică, și cea etnică a fost în aceeași măsură o caracteristică a Monarhiei și a țărilor din interiorul ei, la fel ca și multilingvismul. Aici s-au adăugat și diferențe culturale însemnate, care au conturat spațiul existențial al locuitorilor ei ca un tablou bogat în culori, deși culorile acestui tablou nu se puteau disocia atât de ușor, atât de riguros, ci treceau unele în celelalte, întrepătrunzându-se, întocmai ca într-un tablou de Kokoschka.²³ Încă din secolul al XVI-lea o astfel de pluralitate etnic-culturală s-a făcut simțită în orașele mai mari ale Monarhiei. În *Lobspruch Wien* („Elogiul Vienei”), Wolfgang Schmeltzl descrie în anul 1548 diversitatea națiunilor și limbilor observată în orașul de reședință: „Întâmplător am ajuns în Lugek, unde se plimbau într-o parte și-n alta negustori, fiecare naționalitate cu portul ei. Acolo se auzeau multe limbi și dialecte, mi s-a părut că aș fi ajuns la Babel, acolo unde toate limbile își găsiseră începutul. Se auzeau stranii certuri

și vociferări în nenumărate limbi. Ebraică, greacă și latină, germană, franceză, turcă, spaniolă, boemiană, slovenă, italiană, maghiară, olandeză, bincînțeles siriană, croată, retică, polonă și caldeceană.”²⁴ Mai ales în urma industrializării crescânde, la sfârșitul secolului al XVIII-lea orașele s-au extins mult prin emigrări din spațiul rural, iar diversitatea etnică și diferențele culturale ale Monarhiei au devenit mult mai palpabile pentru locuitorii acestor orașe. Diversitatea prezentă în regiune a devenit vizibilă mai cu seamă în centrele urbane, inițial în capitală, în orașul de reședință Viena, fiind îmbogățită și cu alte elemente, atribuite influențelor supraregionale, ce proveneau din întreaga Europă. În domeniul cultural, aceasta a însemnat că pluralitatea culturală, cu codurile ei regionale, așadar interne (endogene), și cele extraregionale, externe (exogene), a dus la împrumuturi culturale specifice, deci la procese de aculturație, și la interferențe culturale aparte. Astfel, ele au contribuit la configurațiile unei culturi tipice, central-europene sau „austriece”, care se putea vedea în arhitectură, auzi în muzică, percepe în forme de expresie și de gândire sau în sintagme și se putea gusta în elementele eterogene ale meniurilor culinare oferite de bucătăria „vineză” sau „austriacă”.²⁵

Independent de această diversitate etnică și culturală percepută de contemporani, accentul pus pe rezolvarea problemelor ivite și pe reflectarea permanentă a acestei diversități și varietăți culturale corespunde, din punct de vedere metodic, unei perspective moderne a teoriilor culturale. Căci în conștiința oamenilor de la începutul perioadei moderne, societatea se diferenția nu atât prin deosebirile sesizabile din domeniul lingvistic sau „național”, cât prin criterii din interiorul societății, de apartenență la diferite straturi sociale. Astfel, diferența dintre oamenii ce se aflau la curte sau la reședințele nobililor era mai puțin perceptibilă prin prisma limbii sau a provenienței lor etnice, cât mai degrabă prin prisma hainelor, ce îi încadra în diferite straturi (pături) sociale. Cu toate acestea, diversitatea culturală ce favoriza difuziuni culturale, procese de aculturație și interferențe culturale, ascundea mereu și un sâmbure al contradicțiilor, al multilingvismului” (Gianni Vattimo) în sens larg, a încercărilor de afirmare de sine, a delimitărilor față de presupusa alteritate; era vorba așadar despre

multiculturalitate, și constelație ce a rămas până în zilele noastre un tărâm fertil pentru contradicții și conflicte. Fiecare conștiință națională de sine, „necesitatea apartenenței la o grupă ușor identificabilă”, poate fi considerată „o necesitate firească a oamenilor” încă din antichitate, precum constatarea lui Isaiah Berlin.²⁶ O asemenea conștiință națională nu trebuie să fie identificată cu naționalismul, așa cum începuse el să se dezvolte încă din secolul al XIX-lea. Căci în timp ce conștiința națională corespundea unei necesități fundamentale de apartenență, naționalismul modern urmărea scopuri economice, politice, sociale și culturale, încercând să le impună prin constrângere și violență și ridicând „unitatea și autodeterminarea națiunii pe cea mai înaltă treaptă, căreia trebuiau să i se supună toate celelalte considerente în caz de conflict”.²⁷ Contradițiile etnico-lingvistice au devenit relevante din punct de vedere politic mai ales în secolul al XIX-lea, când ideologia națională începuse să se bazeze pe autonomia fiecăreia dintre culturile și limbile popoarelor, pe omogenitatea etnică a națiunilor în sine și mult mai puțin pe elementul comun-unificator, cât mai ales pe cel separator. Cum se știe, și argumentația politică efectivă juca din ce în ce mai mult cartea acestor deosebiri etnic-culturale, contribuind astfel la destabilizarea internă a uniunii țărilor Monarhiei, dar și a „provinciilor și țărilor” în sine, cu atât mai mult cu cât și acestea erau impulsionate de o pluralitate etnică și lingvistic-culturală, la fel cum era de altfel întreaga Monarhie.

Eterogenitate culturală și identitate

Suntem îndreptățiți să ne întrebăm dacă această politică oficială, tot mai mult motivată ideologic, corespundea într-adevăr unei conștiințe reale a locuitorilor regiunii. Când urmărim producția și receptarea culturală până în secolul al XX-lea, mai ales în rândurile populației urbane, dacă nu ținem cont doar de propaganda politică oficială, ci luăm în considerare diferite declarații directe sau indirecte, putem concluziona că ideologia națională era într-adevăr legată de anumite straturi sociale, mai ales de o parte a burgheziei educate, orientată către o identitate națională. Conștiința multor straturi sociale era determinată în continuare de un mod de viață ce conținea, ca și mai înainte, „vocabule” ale

acestei pluralități. Unele coduri culturale, descalificate de reprezentanții unei ideologii naționale ca fiind părți constitutive ale unei culturi adverse, străine, rămâneau totuși coduri determinante în spațiul cotidian și puteau fi probate ca elemente integrante ale propriei culturi. Ce se afla la periferia culturii putea fi un component esențial al culturii pentru vecini sau pentru alte straturi sociale, tot așa cum această dimensiune centrală putea fi în altă parte doar o caracteristică periferică a culturii.²⁸ Spațiul existențial cultural a devenit astfel un rezervor de conținuturi culturale, fiecare având o istorie proprie, o „sorginte în cotidian” specifică lui, o memorie istorică a sa. Configurația culturală respectivă dispunea și de memoria sa istorică ca un tot unitar, care era formată din coduri culturale ce proveneau din întreaga regiune. Memoriei culturale pluraliste îi revenea, în plus față de caracterul său general, și unul specific, generator de identitate, care semnaliza și favoriza în același timp multipolaritatea identităților culturale.²⁹

La începutul secolului al XIX-lea, Josef von Hormayr și cercul său au fost unii dintre cei care au încercat, în reviste și cărți, să prezinte istoria și cultura diferitelor popoare ale Monarhiei ca pe o moștenire comună și cu aceeași pondere de valoare, de exemplu în cele douăzeci de volume ale lucrării *Österreichischer Plutarch* („Plutarhul austriac”, 1807-1914), în *Taschenbuch für Vaterländische Geschichte* („Cărticică pentru istoria patriei”, 1811-1848, 18 volume) și în „Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst” („Arhivă pentru istorie, statistică, literatură și artă”, 1810-1837). Aceasta era o inițiativă de mare importanță pentru politica culturală, găsind rezonanță literară prolifică la nenumărați poeți și scriitori austrieci ai secolului al XIX-lea (Franz Grillparzer, Adalbert Stifter ș.a.). Doar cu puțin înainte de dizolvarea Sfântului Imperiu German (1806), fusese proclamat „Imperiul Austriac” suveran (1804), împăratul romano-german Franz al II-lea și-a schimbat numele în Franz I, împărat al Austriei, iar toate provinciile Monarhiei, inclusiv Ungaria, și-au declarat loialitatea față de conceptul noului Imperiu. Baza ideologică a întregului stat era orientarea către o autoritate politică unanim recunoscută, reprezentată de o dinastie comună și de conștiința unei apartenențe propagate prin intermediul unui patriotism ce glorifica statul ca tot unitar, bazat mai

ales pe moștenirea culturală comună, deși diversă. În 1830, scriitorul Franz Sartori prezenta în acest sens *Historisch-ethnographische Übersicht der wissenschaftlichen Kultur des oesterreichischen Kaiserthums* („Privire istorico-etnografică asupra culturii științifice a Imperiului Austriac”). O intenție similară avea „Oesterreichische Beobachter” („Observatori austriecci”, 1811), editată de Friedrich Schlegel și Joseph Anton Pilat, sau „Oesterreichische Zeitschrift für Geschichte und Staatskunde, und Blätter für Literatur, Kunst und Kritik” („Revista austriacă pentru istorie și civilizație, și foi pentru literatură, artă și critică”, 1835), de Johann Paul Kaltenbaeck. Între 1835 și 1838 a apărut lucrarea în șase volume *Oesterreichische National-Enzyklopädie* („Enciclopedia națională austriacă”) de Franz Gräffer și Johann Jakob Czikan, un tezaur pentru istoria popoarelor și culturilor Monarhiei, unde suma diversității popoarelor era prezentată ca un „popor al statului”, ca „națiune austriacă” în sensul unei națiuni statale. Considerații similare au stat și la baza celor douăzeci și patru de volume din enciclopedia *Kronprinzenwerk. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* („Lucrarea Prințului de Coroană. Monarhia austro-ungară în cuvânt și imagine”, 1883/86-1902).³⁰ Anuarul literar *Die Dioskuren* („Dioscurii”), editat începând din anul 1871 de Prima Asociație Generală a Funcționarilor, oglindea împărțirea dualistă a Monarhiei din anul 1867, dar tendința sa primară consta în a prezenta cititorilor săi creațiile nou apărute în literaturile întregului stat poliglot, și nu doar pe cele de limbă germană, austriece. Erau în general reflecții intelectuale, ce subliniau pe de o parte coerența provinciilor și a țărilor într-un singur imperiu și se opuneau categoric tendințelor naționaliste, exprimând în același timp conștiința straturilor sociale din regiune (nobile, armată, burghezie, funcționărimi). Considerații similare sunt încă foarte prezente în jurul și după anul 1900 în rândul artiștilor și a scriitorilor modernității vieneze, de exemplu la Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Stefan Zweig sau Robert Musil.

Pluralitate și idee națională

Ne putem întreba cu îndreptățire de ce tocmai o imagine „modernă” a națiunii statale atotcuprinzătoare, ce îngloba toate naționalitățile, a fost mai estompată de acelea ideologie națională care începea să ridice națiunile statului multinațional unele împotriva celorlalte, ceea ce avea să aibă urmări politice letale pentru existența acestei „uniuni de state”. Acceptarea tot mai redusă a conceptului unei națiuni statale austriece are mai multe cauze. Pe de o parte, ne-am putea gândi la incertitudinea socială generală și la disconfortul mediului ambiental, ce luaseră naștere prin imboldul dat de modernizarea iozefinistă, așadar prin disoluția vechilor structuri sociale și centralizarea accelerată. Reacții de naționalism timpuriu la maghiari, cehi, dar și la austriecii germani sunt într-adevăr, încă din secolul al XVIII-lea, răspunsul la acele măsuri „funcționale” ale politicii iozefiniste de stat. Pe de altă parte, încă de la începutul secolului al XIX-lea, când urmările polarizatoare ale modernizării economice deveniseră vizibile și perceptibile și în țările Monarhiei, sistemul „reacționar” al lui Metternich, ce combătea orice înnoire liberal-democratică, nu se mai baza doar pe continuarea centralizării iozefiniste, ci încerca să o consolideze prin ideea unei națiuni statale atotcuprinzătoare, deși aceasta contravenea mult propriilor sale idealuri și scopuri. În realitate, în spatele ideii unei națiuni statale (demos) ce cuprindea toate popoarele, stătea ideea unei „civil society”. Dar pentru ca aceasta să fie ancorată în structuri de drept statal, era necesară o constituție democratică, cu caracter general, unificator, ce trebuia să garanteze pentru toată lumea aceleași drepturi. Istoricul Gerald Stourzh a atras atenția, nu cu mult timp în urmă, că ideea drepturilor egale ale naționalităților se baza încă din 1848 pe conceptul unei egalități de drepturi ce trebuia să îi includă pe toți locuitorii statului.³¹

Ideea statului național liberal, care trebuia să ia naștere dintr-o asociere nesilită a locuitorilor săi, promițându-le acestora o identitate „națională” aleasă de ei înșiși, avea inițial la bază un concept democratic, iar conform acestui concept, drepturile indivizilor, dar și ale diferitelor grupe etnic-culturale care trăiau într-un stat căpătau un fundament legal, fiind instituționalizate. Într-o societate ce se diferenția

continuu, o astfel de idee anunța că procesul pluralizrii și fragmentării sociale accelerate, ce era o consecință a transformărilor social-economice, va fi biruit, ducnd la o unitate „națională”, aleasă de fiecare. În mod concret, șadar în situația diversității etnic-culturale și a eterogenităților complexe ce defineau Monarhia habsburgică, dobndirea unei asemenea unități naționale avea să fie deosebit de dificilă, fapt demonstrat de evoluția politică a anilor de după 1848, cnd au fost întreprinse mai multe încercări pentru a ajunge la această unitate prin excluderea din ce în ce mai frecventă a șa-zișilor exponenți ai alterității. Cu toate acestea, în *Vormrz*-ul austriac, când se propaga ideea unei națiuni statale austriece supraordonate, această idee, deși contravenea tendințelor centraliste ale conducerii, se opunea consecvent unei ancorări constituționale, juridice, vrnd să transmită că democrația și constituția periclita existența autorității cvasi-absolutiste a sistemului împăratului Francisc. Cu ct simpla prezentare a unei „națiuni statale” era monopolizată de către conducere în sensul ei absolutist specific, cu att mai puțin se puteau identifica cu ea reprezentanții burghezi, de orientare politică progresistă, cu vederi liberale timpurii, democratice. Dacă ei ar fi continuat să susțină mai departe această direcție, s-ar fi conturat pericolul de a sprijini odată cu ea și politica sistemului reacționar pe care îl urau. Astfel s-au orientat tot mai mult către acele concepte ce se opuneau unei „națiuni statale” supraordonate și care tindeau să o zădărnicească, spernd să anihileze sistemul absolutist, antidemocratic. Atașamentul liberalilor pentru naționalism, pentru ideologia națională bazată pe limbă și proveniență, devenea șadar un sinonim pentru liberalism, pentru prarea libertății și democrației. Într-adevăr ideea unei națiuni statale austriece supraordonate, bazată de acum încolo pe argumente culturale datorate acestei evoluții culturale, nu a scăpat până în secolul al XX-lea de suspiciunea de a fi, dacă nu reacționară, cel puțin apolitică și conservatoare. Astfel privite, argumentele complet apolitice ale unor scriitori ai modernității vieneze, care încercau să definească „ideea Austriei” și „cultura austriacă” exclusiv de pe fundalul cultural pluralist al unui trecut comun, dnd puțină importanță întâmplărilor sociale reale, rămăseseră paseiste și

lipsite de legătură cu realitatea social-politică și transformările ei, chiar dacă miezul demonstrației lor era în totalitate corect.

O altă orientare aveau considerațiile lui František Palacký, Aurel Popovici, Karl Renner, Otto Bauer sau Oszkár Jászi după 1848, care, deși tardiv, priveau propria identitate culturală drept un element constitutiv din suma diverselor elemente ale întregii Monarhii, cerând în același timp ancorarea diversității naționale într-o constituție unificatoare, comună, democratică, respectiv modificarea drepturilor naționalităților stabilite în constituția austriacă din 1867 (articolul 19) și în legea maghiară a naționalităților din 1868 (articolul de lege 44). Ei deveneau astfel apărătorii unei reorganizări democratice a Monarhiei, intervenind în același timp pentru reciprocitatea și recunoașterea egală a diversității etniilor și culturilor (limbilor), opunându-se tendințelor separatiste, naționaliste. Palacký susținuse foarte decis încă din 1865/66 părerea că „în Austria, conducerea nu trebuia să fie nici germană, nici maghiară, slavă sau românească, ci austriacă în sensul cel mai înalt și mai general, așadar la fel de dreaptă pentru toți cetățenii ei”. „Eu cred”, spunea el în continuare, „că unii acționează dintr-o reală necunoaștere și neînțelegere, că nu au călătorit niciodată în diferitele țări ale Austriei, sau cel puțin nu cu acele sentimente și conștiință cu care noi, cei care locuim în interiorul granițelor statale, suntem legați unii de ceilalți, și că uită sintagma: *Austriacus sum, Austriaci nihil a me alienum esse puto*”.³² Această unitate a „Austriei” descrisă de Palacký se schimbase fundamental în anul 1867, odată cu introducerea dualismului. Monarhia se compunea, din punctul de vedere al dreptului statal, din două părți, unde naționalitatea german-austriacă și, respectiv, cea maghiară dădeau *de facto* tonul. „Austria” era împărțită și ca drept statal în două jumătăți ale Imperiului, într-o „jachetă roșu-alb-verde” și într-un „pantalón negru-galben”, cum avea să se exprime mai târziu Robert Musil: „Tunica era o piesă în sine, pantalonii însă erau restul unui costum inexistent, negru-galben, care în anul 1867 fusese sfărtecat.”³³

Articolul 19 al constituției austriece din anul 1867 stabilea totuși pentru Cisleithania, ca stat al naționalităților, egalitatea de drepturi pentru toate „semințele statului” și „dreptul inviolabil” al fiecărei seminții de „păstrare și cultivare a naționalității și limbii sale”³⁴; cu

toate acestea, aplicarea articolului prevăzut cu multiple explicații suplimentare ulterioare a ajuns să provoace conflicte tot mai dese, căci drepturile naționale erau definite în mare parte după „seminții” sau teritorii, și mai puțin cu referire la oameni. În echivalentul său maghiar mai detaliat și mai culant, articolul 44 din anul 1868, drepturile naționale erau într-adevăr personalizate la nivel teoretic; era proiectată o „civil society”, o „națiune maghiară unitară, ai cărei membri erau toți cetățenii patriei, indiferent cărei națiuni îi aparțineau”³⁵ – precum se spunea în preambul. În același timp, respectul pentru multilingvismul țării a dobândit prestigiu printr-o reglementare generoasă, care includea atât administrația, cât și școlile. Aplicarea concretă a legii a rămas însă în Ungaria, un stat național cu o multitudine de minorități naționale, mult sub așteptări, iar guvernul maghiar și organele sale administrative au încercat, în anii ce aveau să urmeze, să se folosească de acest aspect pentru o politică de maghiarizare mai mult sau mai puțin directă. Din perspectiva unor asemenea interpretări restrictive ale reglementărilor pentru naționalitățile din cele două jumătăți ale Imperiului, care antrenau crize și conflicte tot mai acute, trebuie interpretată avertizarea ulterioară a primului președinte al Republicii Cehoslovace, Thomas G. Masaryk, care declara în anul 1892 în fața Camerei Deputaților din Austria: „Va trebui să încetăm să ne bazăm pe o analogie cu marile popoare, din contră, Austria trebuie considerată un stat al popoarelor mici ... Atâta timp cât acest lucru nu se întâmplă, este imposibil ca liniștea și ordinea să domnească în Austria ... Aceasta este până la urmă Austria – Austria este o uniune de mai multe popoare mai mici sau mai mari, până la urmă trebuie să recunoaștem acest aspect.”³⁶ În 1906, deputatul maghiar de naționalitate română în Reichstag, Aurel Popovici, făcea în cartea sa *Die Vereinigten Staaten von Groß-Österreich* („Statele Unite ale Austriei Mari”) o propunere concretă de remodelare a Monarhiei într-o federație de drept constituțional. Karl Renner publica în anul 1902, sub pseudonimul Rudolf Springer, încă din vremea când era bibliotecar al Camerei Deputaților austrieci, studiul *Der Kampf der österreichischen Nationen um den Staat* („Lupta națiunilor austriece pentru stat”), unde era vorba în principal despre autonomii culturale consolidate constituțional. Otto Bauer trata drep-

turile naționale ale fiecărui popor al Monarhiei sub aspectul ideologiei social-democrate. Și la Budapesta, câțiva ani înainte de prăbușirea Monarhiei, Oszkár Jászi făcea eforturi în vederea găsirii unei soluții politice echilibrate pentru contradicțiile naționale în contextul unei „fедераții dunărene”³⁷. Toate aceste considerații politice proveniseră din experiența reală, conform căreia statele multi-etnice și regiunile multiculturală trebuiau să fie mereu privite ca sisteme complexe, ce ascundeau sămburele contradicțiilor și tendințelor disociative. Totuși, astfel de crize și conflicte latente ar fi putut fi evitate doar cu ajutorul politicii de recunoaștere democratică, reciprocă.

Esența Austriei este periferia?

Eforturile literaților se axau pe o altă dimensiune: ei nu argumentau dintr-o perspectivă politică concretă, ci încercau să numească acele elemente culturale care contribuiseră la o conștiință comună, în ciuda diferențelor existente. Cauza concretă a acestor considerații și tatonări de orientare consta, pe de o parte, în aceea că Austriei i se imputa în jurul anilor 1900 că era din ce în ce mai germană, și, pe de cealaltă parte, că după dizolvarea statului multi-etnic, statul nou creat, Republica Austria, se afla într-o criză identitară, accentuată și de faptul că încerca să dezmință conștient sau să reprime memoria istorică sau culturală, așadar continuitatea istoric-culturală cu Austria de dinainte, pentru a nu fi identificată cu forma statală monarhică anterioară. În contextul acestor considerații, mi se pare important să facem trimitere tocmai la următoarele argumentații, căci adeseori nu li se acordă atenția cuvenită. Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig, Joseph Roth sau Franz Werfel s-au străduit, într-o perioadă în care caracterul exclusiv german al Austriei era propagat și de partide politice aflate la putere, să dovedească, fiecare în felul său, că tocmai diversitatea elementelor culturale determina conștiința culturală, deci și „națională” a popoarelor acestor regiuni, mai ales pe cea a austriecilor, și nu orientarea uniformă, mono-națională. Oricât de nepolitică era argumentația lor, ei luau parte, deși indirect, dar foarte conștient, la discuțiile politice ale vremii. Căci, după cum afirma Hofmannsthal, „ceea ce deosebește esența caracterului

austriac de amprenta semințiilor unite în Imperiul German, în ciuda legăturii puternice a limbii și a culturii științifice și filozofice comune, este un fenomen ce se face înțeles din istorie ... Instrumentul puterii acestei Monarhii universale era o armată, alcătuită la fel de supranațional ca cea a vechii Rome. Chiar până la începutul Războiului Mondial, schematismul militar se poate mândri cu o unitate de ofițeri care a dobândit prestigiu cu urmași ai francezilor, valonilor, irlandezilor, elvețienilor, italienilor, spaniolilor, polonezilor, croaților, cu urmașii unor oameni ai căror strămoși își găseau patria în această armată din secolul al șaptelea sau al optulea ... Aici se adaugă și legătura naturală cu sud-estul Europei ... Figurile intelectuale reflectă în totalitate același lucru, fie că erau în slujba Curții și dependente de aceasta, fie că țineau de Universitatea din Viena. Această Curte aduna în jurul său cel puțin atâția mulți muzicieni și arhitecți italieni, profesori francezi, savanți olandezi câți generali valoni sau italieni erau în armata sa.”³⁸

Nu mult mai târziu, în același ton cu reflecțiile lui Hofmannsthal, își formula și Joseph Roth considerațiile, afirmând printre altele: „Esența Austriei [adică a statului multinațional] nu este centrul, ci periferia. Austria nu se poate găsi în Alpi, acolo sunt capre negre și flori de colț și gențiane, dar nici o urmă de vreun vultur bicefal. Substanța austriacă se hrănește și este mereu reîmprospătată de țările Coroanei.”³⁹ Aceste afirmații sună aproape ca o sentință politică despre ansamblul multi-etnic și multi-cultural, care în realitatea cotidianului politic nu era deloc armonios. În *Omul fără însușiri*, în capitolul intitulat sugestiv „Despre un stat care s-a destrămat datorită unei erori în exprimare”, Robert Musil a făcut trimitere la ambivalența dureroasă, chiar la contradicția orientărilor multiple din vechea Austrie, care era o consecință a diversității etnice și lingvistice. Dacă un austriac era întrebat ce este, „el firește că nu putea să răspundă: sunt un om provenind din regatele și ținuturile reprezentate în Consiliul Imperial, care nici nu există – și din aceste motive prefera să răspundă: sunt polonez, ceh, italian, friulan, ladin, sloven, croat, sârb, slovac, rutean sau român, iar acesta reprezenta așa-numitul său naționalism ... în asemenea relații se găseau kakanienii unii cu ceilalți și se priveau unii pe alții cu spaimă,

considerându-se membri ai unei familii care, cu forțe unite, se împiedică reciproc să fie un întreg.⁴⁰

Dar cei care subliniau permanent orientarea multiplă, multi-polaritatea ca un fapt pozitiv, în ciuda, sau exact din cauza acestor dificultăți, văzând tocmai aici deosebirea propriu-zisă dintre austrieci și alte națiuni, se bazau, poate și involuntar, pe tradiție; aceasta era continuu prezentă – nu în ultimul rând prin intermedierea formării universitare și a orelor de istorie la gimnazii și școlile normale pentru băieți, unde se scoteau în relief aspecte generale prin așa-numitele „Povestiri ale Imperiului” – dacă ar fi să oferim doar exemplul concepției lui Hormayr. În cadrul Monarhiei habsburgice existau de la sfârșitul secolului al XVIII-lea un număr considerabil de descrieri istorice, care – în contrast cu unele descrieri mai târzii, de coloratură națională – încercau să recreioneze pluralitatea etnică și lingvistic-culturală, politic-constituțională a regiunii în termeni pozitivi și fără diferențe valorice. Încă de la sfârșitul Monarhiei, manualele lui Arnold von Luschn-Ebengreuth, Alfred Dopsch sau Ludwig Gumplowicz (sociolog evreu, originar din Polonia care predă la Graz), se bazau pe aceste considerații.⁴¹ Deși această linie era susținută în principal de intelectuali de limbă germană, inclusiv reprezentanți ai altor naționalități (de exemplu, ungurul Victor Hornyánszky sau cehul Václav V. Tomek) au luat aici o atitudine decisivă, opinând că unitatea Imperiului este fundamentată în diversitatea elementelor sale, și în nici un caz pe un aspect exclusiv dinastic, deci pe un „mit habsburgic”. *Geschichte des österreichischen Kaiserstaates* („Istoria statului imperial austriac”) scrisă de Tomek în 1852 redă elementele pluraliste ale Monarhiei drept caracterul ei definitoriu. Răspunzând unei observații critice, Tomek atrăgea atenția asupra tendinței primordiale a judecăților sale, care erau poate sub semnul euforiei eforturilor federaliste ale generației *Reichstag*-ului din *Kremsier* [primul parlament austriac ales după izbucnirea revoluției din 1848, ce a reprezentat încercarea de a reconfigura Monarhia habsburgică într-o ligă a națiunilor, n.trad.]: „Monarhia austriacă este o construcție politică fantastică, care se deosebește, în ceea ce privește evoluția sa politică, despre care vorbim aici, de celelalte state europene în principal prin aceea că a luat naștere din elemente atât de diferite.”

Căci aici „s-ar fi format un întreg – din cele mai deosebite seminții, care au fost multă vreme potrivnice, din state și țări cu evoluții istorice atât de diferite, pe care le vedem crescând împreună din ce în ce mai puternic, evoluând din ce în ce mai asemănător, fără ca părțile individuale să fie deranjate substanțial în esența lor populară specifică”.⁴²

Acest „întreg” luase naștere, în opinia lui Tomek, din extrem de diversele tradiții etnice și culturale ale regiunii și se referea, pe de o parte, la anumite straturi care, prin interacțiuni etnice, de exemplu căsătoriile mixte (înalta nobilime, noua burghezie), prin determinări culturale multiple practicate cotidian – în cutumele lingvistice, culinare sau cele cu caracter general, ori grație activităților profesionale ce îi poziționa peste interesele regiunii respective (funcționăria centrală, armata) –, își însușiseră o conștiință multiculturală, deci nouă din punct de vedere calitativ. Pe de altă parte, acest „întreg” îngloba părți ale populației, mai ales pe locuitorii noilor centre urbane, create în urma modernizării socio-economice din ultimele decenii, care evoluaseră din ce în ce mai repede, ori chiar aici își avea obârșia pluralitatea întregii regiuni. Aceste straturi sociale dezvoltaseră și acea „ideologie” a unei conștiințe comune, care, pe lângă simbolurile exterioare ale apartenenței, respectiv al dinastiei comune („mitul habsburgic”), al vulturului bicefal sau pur și simplu al autorității politice supraordonate, oferea un sol fertil pentru ideea „austriacismului”. Doar ici și colo se putea dezvolta o anume multi-etnicitate și o multiculturalitate din societatea pluri-etnică și pluriculturală a Monarhiei eterogene, care, transpusă în prezent, a devenit și unul dintre cele mai interesante domenii de cercetare ale antropologiei culturale, cum este în mod concret cel uzitat pentru analiza societății americane.

Având în vedere aceste aspecte, putem diferenția între societăți ce prezintă o multitudine, o pluralitate de etnii și culturi, care, deși interdependente prin diverse interacțiuni și interferențe, viețuiesc totuși mai mult sau mai puțin separat; și, pe de altă parte, societăți unde astfel de interacțiuni și interferențe sunt atât de intense, încât au generat o nouă formă de configurații culturale și etnice. Multiculturalitatea nu constă așadar într-un pluralism etnic-cultural sau regional vag, ci marchează mai ales o dimensiune calitativ diferită, „mai înaltă”, care se

dezvoltă pe baza interacțiunilor deosebit de intense dintre trăsăturile variate din punct de vedere etnic, cultural sau regional. Multiculturalitatea nu rezultă cu toate acestea dintr-o uniformitate etnic-culturală, din absorbția elementelor culturale individuale într-o „uniformitate culturală searbădă”.⁴³ Diferențele etnice și culturale, așa-numitul „exponent al alterității”, „le différent” al codurilor culturale individuale sunt mai curând păstrate, rămânând clar perceptibile, deși toate aceste coduri și elemente individuale au intrat într-o configurație culturală specifică, devenind astfel elemente constitutive, decisive ale unei noi unități culturale. Spre deosebire de diversitatea etnică și culturală, de plurietnicitatea și pluriculturalitatea din cadrul regiunii central-europene din faza pre-modernă, multietnicitatea și multiculturalitatea au căpătat amploare aici mai ales ca efect al modernizării, când, începând cu secolul al XVIII-lea, în regiunile urbane cu o dezvoltare rapidă, multiplele etnii și culturi ale regiunii s-au unit într-o nouă unitate etnică și culturală. Multiculturalitatea nu se referă doar la caracteristicile etnic-culturale din care acestea se compun. Multiculturalitatea se regăsește și în societățile omogene din punct de vedere etnic, cultural sau lingvistic, așadar în societățile unitare, prin diferențierea socio-economică și socio-culturală crescândă, generată în perioada modernă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea de modernizarea accelerată. Multiculturalitatea ia naștere de exemplu și în urma interacțiunilor dintre tradițiile culturale extrem de diferite ale variatelor straturi sociale dintr-o societate, ale felurilor cutume existențiale sau ale distincției dintre sexe. Nu doar primul aspect, simbioza culturală a diverselor elemente etnic-culturale și lingvistice care creează o nouă unitate culturală, era important în Monarhia habsburgică, ci și procesele culturale din interiorul societății, generatoare de noi simbioze culturale, respectiv de multiculturalitate, deci mai ales aceste procese de schimb reciproc. Cu toate acestea, trebuie să atragem atenția mai întâi asupra configurațiilor etnic-culturale specifice ca fundament distinctiv al multiculturalității și în același timp asupra caracterului actual al detectării și investigării acestor fenomene. Acestea sunt importante, pe de o parte, pentru înțelegerea actuală a identităților din regiunea central-europeană, ce se hrănesc dintr-o memorie culturală, determinată de codări culturale

multiple. Pe de altă parte, sunt relevante pentru înțelegerea constituirii unui spațiu existențial în perioada postmodernă a sfârșitului de secol XX, unde multiplele interacțiuni și transformări etnic-culturale joacă un rol existențial.

Bogăția de citate din muzică

Încă de la începutul secolului al XIX-lea, această „ideologie imperială” ce transmitea cultură era întrebuințată pe scena de teatru și în reprezentațiile artistice, chiar dacă numai în cazuri sporadice, cu toate acestea deosebit de conștient. Astfel, Karl Daniel Nitsch aduna în opera sa scrisă la Preßburg *Das Aufgebot oder die Nation um den Thron* („Recrutarea sau națiunea din jurul tronului”) toate popoarele Monarhiei: maghiari, austrieci, locuitori ai Boemiei, Moraviei, Sileziei, Tirolului, Stiriei, Carintiei, Friaulului, Istriei, croați, dalmați, sloveni, transilvăneni, bucovineni și galițieni. Opera fusese pusă pe note de Heinrich Klein, născut în Moravia, director al Academiei de muzică din Preßburg [Bratislava, n.trad.] și prezentată în 1805 în cinstea Dietei maghiare. Cu toate acestea, prin „națiune” nu se face referire la cea maghiară, la „natio hungarica”, mai curând reprezentanții tuturor popoarelor Monarhiei erau cei care formau națiunea statală „austriacă” atunci, la momentul când tocmai fusese proclamat „Imperiul Austriac” (1804).⁴⁴

Și în domeniul artistic și muzical s-au topit uneori diverse coduri regionale într-un întreg coerent. Pe de o parte, contextul socio-cultural al clasicismului vienez muzical era deja ancorat în mediul pluralist al lumii urbane vieneze⁴⁵, iar reprezentanții ei nu au apelat doar la elemente din întreaga Europă, înglobând adesea și cele folclorice ale regiunii;⁴⁶ pe de altă parte, de exemplu în secolul al XIX-lea, întoarcerea către motive muzicale naționale a favorizat receptarea melodiilor și a elementelor formale stilistice maghiare și cehe (din Boemia).⁴⁷ „Opereta vieneză” s-a folosit în mod foarte conștient de un astfel de cadru de referință muzical și intelectual pluralist, ce își găsea expresia în bogăția de citate a lui Haydn, Mozart, Beethoven sau Schubert. Aici pătrunseseră chiar și tradiții de muzică populară, numite și muzică „națională”, de exemplu cele influențate de „Verbunkos”-ul maghiar⁴⁸.

Acesta este un proces care, precum afirma Béla Bartók, putea fi observat și la muzica populară din regiune: „Comparison of the folk music of these people made it clear that there was a continuous give and take of melodies, a constant crossing and recrossing which had persisted through centuries.”⁴⁹

Viena și evreii din Monarhie

Bogăția de citate folclorice a operetei corespundea mai ales realității etnice și culturale a centrelor urbane din Monarhie. Destinatarii și receptorii operetei, păturile urbane medii, proveneau din întreg teritoriul Monarhiei, eterogenă din punct de vedere etnic și cultural. Câteva indicii vor ilustra aceste afirmații. Numărul locuitorilor din Viena a crescut pe parcursul a douăzeci de ani, între 1890 și 1910, de la 1.364.548 la 2.031.421. Această creștere rapidă nu se bazează pe o rată a nașterilor ce depășea media; ea se datorează imigrației sporite, de pe urma căreia profita populația tuturor centrelor urbane ale perioadei de atunci, precum și cea a Monarhiei habsburgice. Într-adevăr, între anii 1890 și 1910, nici măcar jumătate dintre locuitorii Vienei nu erau originari din metropolă (1890: 44,7%, 1900: 46,4%, 1910: 48,8%). Ei proveneau din teritoriile ereditare, ce vor fi mai târziu landuri federale (1890: 15,1%, 1900: 15,0%, 1910: 14,8%), din Boemia și Moravia (1890: 26%, 1900: 24,5%, 1910: 23%), din Ungaria (1890: 7,4%), din Galiția și Bucovina (1890: 1,8%, 1900: 2,2%, 1910: 2,3%), din alte regiuni ale Monarhiei (1890: 2,3%, 1900: 2,2%, 1910: 2,1%) sau din străinătate (1900: 9,7%, 1910: 9,0%).⁵⁰ Deja cu o generație înainte, în 1858, se conturase un proiect de a împărți Viena în cartiere separate pentru fiecare naționalitate care avea să fie respins tot la fel de repede.⁵¹

Chiar dacă nu toți imigranții pot fi considerați ca aparținând de segmentul burghezii educate, ponderea lor a fost considerabilă pentru intelectualitatea vieneză și potențialul creativ al sfârșitului de secol vienez. Aici este vorba mai ales de contribuția evreilor la cultura perioadei din jurul anului 1900. Și numeroși compozitori și libretisti de operetă erau de origine evreiască, printre care Leo Fall, Edmund Eysler, Oscar Straus, Emmerich Kálmán, Victor Léon sau Felix Dörmann.⁵²

După 1848 imigranții evrei veniseră la Viena mai ales din jumătatea maghiară a Imperiului, dar începând din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea afluxul grupurilor din Galiția a devenit considerabil. Procentajul lor din întreaga populație a Vienei s-a mărit pe parcursul a doar câteva decenii de la 3,2% (15.116) în anul 1857 la 5,3% (118.495) în anul 1890, respectiv la 8,6% (175.318) în anul 1910. În 1923, la Viena existau 201.513 de persoane de confesiune mozaică, ceea ce era echivalent cu un procent de 10,8%. Afluxul puternic în orașe corespundea eforturilor de asimilare și emancipare a evreilor din Monarhie. Fără a insista mai mult asupra acestui fenomen, trebuie să amintim în contextul ce ne interesează doar faptul că tocmai imigranții evrei se orientau foarte repede către meserii burgheze sau academice. Stefan Zweig era de părere că aici era vorba despre „dorința lor secretă ca prin evadare în spiritual să se lepede de umila condiție iudaică și să se dizolve în masa umanității.”⁵³ Aceasta este o argumentare mai curând idealizantă, dar realitatea mării ponderi a intelectualilor evrei este întărită și de studii mai noi: „Față de alte grupări sociale religioase, la evreii din toate păturile era mai puternic reprezentată aspirația de a-i determina pe fii să învețe ceva. De exemplu, în anul universitar 1885/86, dintre cei 5.926 de studenți înmatriculați la Universitatea din Viena, 2.095 (35,4%) erau de credință mozaică. În același an, 28,8% din elevii din școlile medii din Viena erau mozaici. Dar din cauza șanselor scăzute de carieră în serviciul public, studenții evrei preferau studiul dreptului sau al medicinei.”⁵⁴

Proportional cu ponderea mare la intelectualitate și la profesiile negustorești, contribuția la evenimentele culturale ale capitalei și orașului de reședință era incomparabil mai mare – mai ales a evreilor asimilați sau pe cale de asimilare, care constituiau „poporul statului ‘par excellence’ în Austria”⁵⁵. În 1893, din 681 de avocați, 394 erau de origine evreiască, 42% dintre jurnaliști și aproximativ 60% dintre negustori proveneau din rândurile lor. Afluxul populației evreiești, mai ales din provinciile estice ale Monarhiei în orașe, nu se limita în mod firesc numai la Viena. Ponderea lor a crescut, de exemplu în Budapesta, de la 70.879 (19,6%) în anul 1880, la 103.317 (21,2%) în anul 1890, ajungând la 203.687 (23,1%) în anul 1910. Proportional de mare era

numărul celor înmatriculați ca studenți: în 1910, dintre cei 6.659 de studenți înscriși la Universitatea din Budapesta, 2.359 erau de origine evreiască.⁵⁶ Cu toate acestea, afluxul „străinilor” și marea pondere a evreilor la populația orașelor ce creștea puternic nu era un fenomen limitat exclusiv la Monarhie, el trebuie de aceea văzut într-un context european mai mare. De exemplu, nu doar Berlinul era atins de această realitate, ci și Parisul prezenta o mare pondere de „străini”: „În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, afluxul de belgieni, italieni și evrei, care fugiseră din fața pogromurilor din Europa de Est, era masiv (între 1880 și 1925, cca 100.000 de evrei veniseră în Franța, și se concentrau în proporție de 80% la Paris). Numărul lor se ridica de la 380.000 în anul 1851, la peste un milion în 1901, așadar, la 2,9% din întreaga populație a Franței și 6,3% din cea a Parisului. Imigranții erau de obicei oameni săraci și erau percepuți ca „străini”. O dovedește lipsa de încredere cu care evreii asimilați, din familiile stabilite de mult timp, îi primeau pe noii veniți din ghetourile Europei de Est, precum și ura populației simple, mai ales în perioadele de criză, față de italieni. Pentru a putea supraviețui, imigranții trebuiau să-și păstreze intacte structurile familiale și modul de viață; dar legislația (cum era legea din 1889 privind naturalizarea) favoriza mai degrabă asimilarea.”⁵⁷

În studiul său *Vienna and the Jews 1867-1938*, Steven Beller a supus unei analize detaliate marea pondere a intelectualilor evrei de la turnanta secolului la Viena încercând să o consolideze statistic cu instrumentarul metodic al unei „histoire sérielle”. În lucrarea sa se poate observa foarte explicit ceea ce doar am sugerat prin câteva exemple pentru obiectul intereselor noastre, și anume că a existat indiscutabil o „enormous Jewish presence in the élite and, in many of the most important groups, a predominant one”.⁵⁸ Nu doar creatorii, ci și receptorii proveneau în parte din burghezi de origine evreiască, asimilați sau dispuși să se asimileze. În timp ce acest aspect poate fi considerat ca unul cert, nu trebuie să ignorăm cel puțin două puncte de vedere: primul, că evreii vienezi (chiar dacă au venit în prima generație din Ungaria, Galiția, Moravia sau din alte părți ale statului multiethnic la oraș), erau evrei austriecci, la fel ca și imigranții din alte grupe etnic-culturale, care erau locuitorii Monarhiei încă de secole, simțindu-se

bine acolo. Nu putem pierde din vedere că evreii nu aveau un teritoriu fix, recunoscut politic în cadrul Monarhiei, la care să se raporteze și să-l considere patria lor propriu-zisă. Ei erau înainte de toate comparabili cu alte popoare așa-numite „lipsite de istorie”, precum slovacii sau slovenii și reprezentanții urbani ai acestora, cărora li se contestase până în secolul al XX-lea un drept teritorial-politic de reședință. În al doilea rând, trebuie avut în vedere că nu este suficient să privim ponderea populației evreiești în cultura vieneză sau „austriacă” eminemamente din punct de vedere etnic. Steven Beller se referă în mare măsură la aceste trăsături de diferențiere etnică. Dacă am urma această argumentație, am putea și ar trebui, în spiritul corectitudinii, să identificăm separat și pe membrii celorlaltor etnii pentru aportul lor la viața culturală a Vienei – sau a Budapestei –, ceea ce nu se întâmplă decât în foarte rare cazuri și nu ar fi deloc productiv. Imediat ce am aplica o astfel de metodă la muzica sfârșitului de secol, de exemplu la creațiile lui Franz Lehár, nu criteriile etnice ar fi decisive, sau chestiunea apartenenței „naționale” a intermediarilor ei, ci mult mai interesant ar fi să ne întrebăm ce coduri culturale „străine” au devenit „proprii” culturii muzicale vieneze.

Problema referitoare la proveniență ar putea aduce anumite lămuriri pentru contextul cultural originar – să ne gândim numai la procesele de socializare precum cele din cadrul familiei, unde sunt transmise conținuturi culturale, dar mai importantă și mai profitabilă pentru chestiunea ponderii evreiești în cultura vieneză din jurul anilor 1900 ar fi analiza acelor coduri ce au aparținut inițial unei „*mémoire culturelle*” autentic evreiești, dar care au devenit ulterior elemente tipice pentru cultura vieneză, respectiv austriacă, și a modului lor de propagare și receptare. Tocmai indivizii care s-au îndepărtat de tradițiile lor inițiale, încercând să se asimileze la conținuturi și forme socio-culturale diferite, „străine”, au vrut să păstreze probabil puțin din „ce le era propriu”. Acest aspect este valabil în Viena sfârșitului de secol atât pentru evrei, cât și pentru cehi, maghiari sau italieni. Ceea ce rămâne încă prezent din ce le era propriu este cuprins în ce le era străin, care va fi însușit, și cu timpul este resimțit ca ceva nou și de către cei care aparțin grupei unde se produce procesul de asimilație, fiind totuși transferat brusc în folosința culturală cotidiană. Firește că acesta este un

proces general, ce se petrece în cele mai diferite straturi sociale cu intensitate variabilă, și este cel mai perceptibil la straturile educate. A fost dovedit că exact indivizii care încearcă să se emancipeze din contextul lor socio-cultural inițial sunt capabili să folosească conținuturile noului context cultural, însușite aproape perfect, sau cel puțin pretind să le poată folosi, reprimându-le sau renegându-le conștient pe cele inițiale proprii. Așadar vom putea conchide negreșit că un individ de origine maghiară sau evreiască va folosi mai des și mai intens alte coduri decât cele maghiare sau evreiești. Poate acestea se regăsesc uneori mai pronunțate la indivizi care nu au vreo legătură cu un context maghiar sau evreiesc în ceea ce privește originea, dar care se folosesc de respectivele coduri conștient sau involuntar, deoarece ele au devenit o componentă ce îmbogățește „propria” cultură. Dat fiind că populația evreiască avea fără îndoială o pondere importantă în procesul urbanizării de la sfârșitul secolului al XIX-lea, deci și la dezvoltarea unei culturi urbane specifice în jurul anilor 1900, consider că punctele de vedere menționate sunt mai importante pentru contribuția evreiască la cultura vieneză a sfârșitului de secol vienez decât chestiunea originii etnice a purtătorilor culturii. Dacă luăm în considerație faptul că mai ales conținuturile sociale și politice ale modernității permiteau acel spațiu al libertății, unde emanciparea totală, dorită de numeroși evrei, a părut posibilă, atunci contribuția lor la cultura modernității vieneze capătă o cu totul altă dimensiune calitativă decât permite acea abordare ce sondează doar contextul unei fundamentări biografice.

Antisemitismul și excluderea exponenților alterității

În ciuda eforturilor asidue de emancipare și asimilare ale evreilor din marile orașe ale Monarhiei și mai ales de la Viena, unde se stabiliseră din „stetl”-urile lor, venind din estul Imperiului sau din alte regiuni, și oricât de mare ar fi fost ponderea lor cantitativă și calitativă în cultura „austriacă”, ei erau cu siguranță percepuți ca „exponenți ai alterității”, fiindu-le adesea inerent, cel puțin la prima generație, un anume „statut de convertit”, negreșit remarcabil, preluat și instrumentalizat politic de agitația antisemită. Contribuția lor extrem de importantă la cultura

Europei Centrale și mai ales la modernitatea vieneză a fost, pe bună dreptate, mereu accentuată. Dintre numeroasele analize apărute, remarcăm, pe lângă cele ale lui Steven Beller⁵⁹, lucrările recente ale lui Leon Botstein⁶⁰, Jacques Le Rider sau considerațiile pertinente ale lui Carl E. Schorske. Antisemitismul crescând al acelor ani a fost justificat încă de pe atunci, pe lângă invocarea motivelor economice, chiar prin trimiterea la prezența considerată supraproportționată a intelectualității evreiești. Aici se trasează uneori o paralelă unilaterală între această intelectualitate și strădania cetățenilor evrei de a-și însuși cultura germană. Era vorba într-adevăr doar despre cultura germană? Cei care adoptă o argumentație atât de reduționistă, cum ar fi Steven Beller sau Peter Gay⁶¹, nu au reflectat, în opinia mea, la relația complicată germano-austriacă, și nici nu au sesizat faptul că „limba” din Austria vizavi de cea din Germania poartă amprenta unui spațiu existențial atât de diferit. „Germanitatea” austriecilor de origine evreiască ca Arthur Schnitzler, Gustav Mahler, Joseph Roth sau Stefan Zweig – am citi doar memoriile lor –, se deosebește profund de cea a germanilor „germani”. În plus, Beller și Gay trec uneori cu vederea că și acești intelectuali evrei și-au adus contribuția la modelarea calitativă a modernității vieneze; ei pot fi considerați ca aparținând acesteia într-un sens mai larg, precum cei care, încercând să se asimileze unei alte „culturi lingvistice” sau măcar prin efortul personal de asimilare, au dovedit o loialitate culturală multiplă: Ludwig Hevesi, unul dintre cei mai importanți propagatori ai secesiunii vieneze, s-a identificat inițial cu cultura maghiară, ca și ulterior Georg Lukács, teoreticianul de film Béla Balázs, economistul Karl Polányi, sau – pentru a menționa un nume din mediul operetei vieneze – Emmerich Kálmán; sociologul evreu originar din Polonia, care a predat la Graz, Ludwig Gumplowicz, a rămas pe toată durata vieții sale profund atașat de cultura poloneză.

Excluderea crescândă a evreilor din societate a avut diferite motive. Mai întâi am putea aminti aici, printre altele, ipoteza lui Hermann Bahr care stă la baza „interviului său internațional” despre antisemitism. Conform spuselor sale, rezumându-și interviurile cu patruzeci și unu de contemporani, antisemitismul ca ideologie ar fi o invenție a antisemiților care încercau astfel să se legitimeze.

„Antisemitismul”, scrie Bahr în anul 1894, „se vrea doar pe sine. El nu este un mijloc pentru un scop. Singurul scop al antisemitismului este antisemitismul. Cineva este antisemit pentru a fi antisemit. ... Bogații sunt credincioși morfinei și hașișului. Cine nu și le poate permite devine antisemit. Antisemitismul este morfinismul oamenilor mici.” Antisemiții vor „să fie un fel de supraoameni de-ai lui Nietzsche, care își procură prin toate mijloacele savoarea puterii”.⁶² Din punctul de vedere al teoriei culturii, antisemitismul specific austriac ar putea fi cu siguranță motivat prin trimiterea la acea situație de criză, care rezulta din multietnicitatea și multiculturalitatea regiunii central-europene. Alteritatea evreilor se manifesta așadar în contextul diversității etnic-culturale, nu doar prin deosebirea dată de o altă origine și un idiom străin, ci în plus printr-o tradiție culturală distinctă, care se legitima la rândul ei prin religie, cu alte cuvinte provenea dintr-o altă religie, non-creștină. Evreii puteau fi declarați de aceea drept un exponent aparte al alterității, iar radicalitatea crescândă și implacabilitatea excluderii lor ar trebui privite din această cauză și ca un fenomen psiho-social. Ura îndreptată împotriva evreilor servea prin urmare drept surogat special pentru ura față de toți exponenții alterității etnice și culturale, de care oamenii erau înconjurați în regiune și în orașe. Această ipoteză poate fi consolidată prin observația că, atunci când se voia etichetarea unei alte grupări etnic-culturale drept deosebit de străină, era pusă în conexiune, prin coordonare, cu populația evreiască. Karl Lueger, când îi combătea pe maghiari și, prin ei, liberalismul, vorbea astfel despre „clica evreo-maghiară”.

Prin ricoșeu, evreii trebuiau în primul rând să facă apel în procesul emancipării lor tocmai la un gen de specificații și ideologii politice, ca liberalismul și socialismul, căci propria lor recunoaștere și libertate păreau să fie garantate doar de o egalitate socială, de egala recunoaștere a diversității. În mod concret, este rațiunea pentru care mulți dintre ei simpatizau cu acele eforturi ce aveau ca scop balanța egalitară dintre popoarele și culturile Monarhiei și recunoașterea lor fără a comporta judecăți de valoare. Pe lângă nobilime, care avea acum puțină greutate politică, birocrăția înaltă, armata și cercurile bisericești, ei au devenit, poate involuntar, propagatorii unui sistem complex, care

reprezenta Monarhia nu ca un sistem de guvernare, ci într-adevăr ca o rețea socio-culturală și politică. Astfel, ei veneau în contradicție cu eforturile concurențiale, separatiste, așadar naționaliste, criticate ca fiind progresiste, de la sfârșitul secolului al XIX-lea și a perioadei din jurul anilor 1900. „Nici fidelitatea față de împărat”, este de părere pe drept cuvânt Carl E. Schorske, „nici fidelitatea față de liberalism ca sistem politic nu au oferit evreilor un statut fără a le cere o naționalitate; ei au devenit un popor supranațional și într-adevăr poporul care călca pe urmele aristocrației de odinioară. Norocul lor era legat de cel al statului liberal cosmopolit și se prăbușea odată cu el. Pentru noi este și mai important că destinul profesiei de credință liberală se împletea cu cel al evreilor. În proporția în care naționaliștii fiecărui popor încercau să slăbească puterea centrală a Monarhiei în interesul lor, tot la fel și evreii erau atacați în numele fiecărei națiuni.”⁶³

Dacă putem privi reprimarea pluralităților și motivarea concepțelor integrale, holistice ca tendințe orientate împotriva modernității, deoarece aceasta era caracterizată printr-o diferențiere și pluralizare crescândă, atunci ar trebui, așa cum a încercat Zygmunt Bauman⁶⁴, să definim și antisemitismul ca un fenomen general, ca un semn al crizei modernității europene. Cu cât societatea devenea mai diferențiată datorită transformărilor economice accelerate, cu cât modelarea spațiului existențial apărea mai diversă, mai fragmentată, prin urmare mai complexă și mai nesigură, cu atât procesele holistice se puteau opune mai ușor acestui fenomen evolutiv general al modernității. La urma urmei, ele tindeau să înlăture acest caracter fragmentar, promițând vizavi de modernitate – uneori prin trimitere la realități premoderne – liniște, „statornicire”, siguranță, de exemplu prin națiunile clar delimitate sau printr-o „patrie” transparentă, care în realitate era fără îndoială imaginată. De pe o astfel de poziție, toți cei care fie reprezentau această diferențiere și fragmentarism, fie subscriau unei diversități etnic-culturale și social-politice, încercând să trăiască acolo, trebuiau marginalizați sau excluși. În modernitatea vieneză sau central-europeană, aceste tendințe pluraliste ale modernității europene se întâlneau într-o refracție comună cu eterogenitatea etnic-culturală a regiunii. Excluderile, imaginea alterității și a inamicului, xenofobiile și antisemitismele

acestei modernități își aveau de aceea originea în cauze ce se regăseau în întreaga Europă, precum și în întreaga regiune.

Având în vedere o astfel de situație socială și intelectuală, nu rareori se atrage atenția asupra acelor eforturi care încercau să accepte valoarea intrinsecă a celuilalt sau să ofere recunoaștere și considerație exponenților alterității. Aici nu mă gândesc atât la considerații și proiecte, care, pe fundamentul reflexiei intelectuale, fac din pluralitatea regiunii obiectul dezbaterilor lor. Mă gândesc mai ales la acea formulare a alterității, conștientizată și acceptată de un public dintr-un spațiu larg, unde era acceptată, și pentru care reconstrucția conștiinței este și astăzi relevantă. Opereta vieneză, genul de divertisment gustat de ample straturi sociale urbane din perioada anilor 1900, se hrănea din bogăția de citate muzicale și tematice ale întregii regiuni. Această codare multiplă a operetei vieneze este o dovadă a proceselor de aculturație, care aveau loc tocmai în acea perioadă, când în domeniul politic reliefaarea elementelor separatoare devenea tot mai importantă, constituind cauza uneia dintre fațetele relevanței politico-culturale a operetei. Faptul că în operetă erau reflectate stereotipuri, dar și imagini ale alterității, aceste imagini ale alterității fiind propagate într-o formă veselă, voalată, reprezintă cealaltă fațetă. Christian Glanz a făcut recent trimitere la *Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südosteuropas* („Aspecte ale exotismului în opereta vieneză urmând exemplul descrierii Europei de Sud-Est”)⁶⁵. Este de aceea cu atât mai evident că în anii antisemitismului accelerat, când sloganuri antisemite începeau să pună stăpânire pe limbajul politic, acele ieșiri antisemite din operete nu aveau nici un rol, dacă observațiile mele sunt corecte. Aceasta se poate datora și faptului că cei mai mulți libretiști de operetă și numeroși compozitori proveneau din mediul intelectual evreiesc vienez. Dar ar putea indica și că antisemitismul receptorilor operetelor ori nu reflecta radicalismul actorilor politici, ori printre receptori se regăseau și numeroși spectatori evrei, care nu ar fi gustat o notă antisemită a operetei. Cu atât mai mult surprinde faptul că într-o perioadă când atitudinile antisemite păreau să se numere printre formele generale de conduită din societatea vieneză, două operete ale lui Franz Lehár, *Der Rastelbinder* („Tinichigiul ambulant”) din 1902 și

Rosenstock und Edelweiß [„Rosenstock și Edelweiß” – „trandafirul agățător” și „floarea-de-colț”, imagini cu valoare de simbol pentru spațiul austriac, folosite aici ca nume proprii – n.trad.] din 1912 schițau o imagine nu doar prietenoasă, ci una deosebit de pozitivă a evreilor. Textul de la *Tinichigiul ambulant* îi aparținea libretistului de succes Victor Léon, iar conținutul trata povestea cazangiilor slovaci săraci din comitatul Trenčín, amintind de povestea de mai târziu *Vom armen Franischko* („Săracul Franischko”) a filozofului Fritz Mauthner. Premiera a avut loc în decembrie 1902 sub bagheta lui Alexander Zemlinsky la Carl-Theater, iar în ciuda atacurilor câtorva recenzenți, opereta nu a fost lipsită de un succes răsunător. Atacurile erau într-adevăr îndreptate atât asupra libretistului, cât și asupra subiectului „neobișnuit”, unde rolul principal îl avea evreul Bär Pfefferkorn, al cărui „exces de lipsă de gust și de alte lucruri indigeste”, precum relatea *Neue Freie Presse*, „cu care autorul îl dotează dintr-un corn al abundenței aproape inepuizabil” au fost deliberat accentuate. Biograful lui Kálmán, Julius Brion, își amintește chiar decenii mai târziu: „La premiera operetei *Tinichigiul ambulant* un referent muzical a scris un raport lung de zece rânduri, unde apărea propoziția: Mi-a venit să vomit și a trebuit să părăsesc sala!”⁶⁶ Bietului evreu ce se ocupa cu comerțul ambulant, Pfefferkorn, care în cântecul din *entrée* recunoaște „în triluri cântate în idiș”: „Sunt un biet evreu! Nu-mi merge bine deloc, sunt un biet evreu!” îi este conferită în piesă poziția unei instanțe morale unanim respectate. Pe lângă sfaturi – conforme imaginilor stereotipe despre evrei, printre care cel despre modul cum se obține un bun profit financiar – el repetă permanent un refren, propagator de idealuri general umane și care constituie totodată punctul culminant ce marchează sfârșitul piesei: „Este o socoteală simplă, copilul meu, n-o uita, bunătatea îți aduce dobândă, și acesta este profitul real.”⁶⁷

Note

¹ Cf. P. Walter Jacob, *Jacques Offenbach mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1988, 171-172.

² Johann Strauss, *Die Fledermaus. Originalfassung*, hg. von Hans Swarowsky, Leipzig, f.a., 442-497. Cf. și reluarea acestor succesiuni de dansuri în alte operete. Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, 52.

- ³ Cf. și Zoltán Falvy, *Speer: Musikalisch-Türkischer Eulenspiegel*, în: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 12 (1970) 131-151. Idem, *Danses du XVIIIe siècle en Hongrie dans la collection „Linus”*, în: *ibidem*, 13 (1971) 15-59.
- ⁴ Béla Bartók, *Race Purity in Music* [1942], în: *Béla Bartók Essays*, ed. by B. Suchoff, London 1976, 29-30. La sfârșitul expunerilor sale, Bartók vorbește despre cunoscutul Marș Rákóczy, care nu ar conține în nici un caz elemente muzicale „pur” maghiare, ci ar recurge mai degrabă la citate arabe prin intermediul unui verbunc. *Ibidem*, 31-32. Cf. și Béla Bartók, *Faji tisztaság a zenében*, în: *Bartók Béla Összegyűjtött írásai*, Bd. 1, hg. András Szöllösy, Budapest 1967, 601-603.
- ⁵ Philipp Wilhelm von Hörnigk, *Österreich über alles, wann es nur will*, hg. von Gustav Otruba, Wien 1964, 49.
- ⁶ [Joseph von Eötvös], *Die Garantien der Macht und Einheit Oesterreichs*, 4. Aufl., Leipzig 1859, 11.
- ⁷ Ferdinand von Bauernfeld, *Aus Alt- und Neu-Wien* [1873], în: *Bauernfelds ausgewählte Werke*, hg. von Emil Horner, Bd. 4, Leipzig, f.a., 140.
- ⁸ Cf. și Hermann Ignaz Bidermann, *Geschichte der österreichischen Gesamt-Staats-idee 1526-1804*, 2 Bde., Neudruck Wien 1972. Josef Redlich, *Das österreichische Staats- und Reichsproblem. Geschichtliche Darstellung der inneren Politik der habsburgischen Monarchie von 1848 bis zum Untergange des Reiches*, Bd. 1, Leipzig 1920, 1-58.
- ⁹ Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt/M. 1988.
- ¹⁰ Citat în: István Nemeskürty, *A köszlvi ember unokái. A kiegyezés utáni alsó nemzedék 1867-1896*, Budapest 1987, 85-86.
- ¹¹ Péter Király (ed.), *Typographia Universitatis Hungaricae Budae 1777-1848*, Budapest 1983, cf. și Index librorum selectorum 477-497.
- ¹² Käfer István, *Az egyetemi nyomda négyszáz éve (1577-1977)*, Budapest 1977, 226-233 (statistica aparițiilor editoriale).
- ¹³ *Ambrosii Calepini Dictionarium decem linguarum ... ubi Latinis dictionibus Hebraeae, Graecae, Galicae, Italicae, Germanicae et Hispanicae itemque nunc primo et Polonicae, Ungaricae atque Anglicae adiectae sunt ... Lugduni [= Lyon] 1585.* Acest dicționar a apărut în diferite ediții până la sfârșitul secolului al XVII-lea. Peter Loderecker, *Dictionarium septem diversarum linguarum, videlicet Latine, Italice, Dalmatice, Bohemice, Polonice, Germanice et Ungarice ... Prag 1605.* [Szikszai Fabricius Balázs] *Dictionarium quatuor linguarum: Latinae, Hungaricae, Bohemicae et Germanicae, diligenter et accurate primum editum*, Wien 1629.
- ¹⁴ Mikó Pálné, *Marseillaise és Gotterhalte. Találkozás Márton Józseffel*, Budapest 1986.
- ¹⁵ *Zeitschrift von und für Ungarn zur Beförderung der vaterländischen Geschichte, Erdkunde und Literatur*, hg. von Ludwig von Schedius, 1 (Pesth 1802) 14-15 (Einleitung).
- ¹⁶ Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt/M.-Leipzig 1994.
- ¹⁷ Michael Clyne, *Österreichisches Deutsch. Zur Nationalvarietät einer plurizentrischen Sprache*, în: *Literatur und Kritik* 11/1995, 60-67. Leslie Bodi, *Austria und Australia:*

- Österreichbewußtsein und australische Identität, în: *ibidem*, 54-59. Cf. și Joshua Fishman, *The Rise and Fall of Ethnic Revival: Perspectives on Languages and Ethnicity*, Berlin 1985. Michael Clyne, *Community Languages*, Melbourne 1991. Marianne Bodi, *The Changing Role of Minority Languages in Australia: The European and the Asia-Pacific Nexus*, în: *Journal of Multilingual and Multicultural Development* 15 (1994) 219-227.
- ¹⁸ Hermann Bahr, *Selbstbildnis*, Berlin 1923, 185-186.
- ¹⁹ Leslie Bodi, *Austria and Australia*, 56.
- ²⁰ Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, *Briefwechsel*, hg. von Walter H. Perl, Frankfurt/M. 1968, 105 (20. 7. 1898).
- ²¹ *Ibidem*, 110 (28. 7. 1898).
- ²² Cf. capitolul „L'idée autrichienne de Reich centre-européen”, în: Jacques Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal. Historisme et modernité*, Paris 1995, 181-206.
- ²³ Ernest Gellner, *Nationalismus und Moderne*, Berlin 1991, 202.
- ²⁴ Wolfgang Schmeltzl, *Ein Lobspruch der hochloblichen ... Stat Wien in Oesterreich [1548], anastatischer Neudruck*, hg. von Heinrich Diezel, Wien 1913, Vers 325-338.
- ²⁵ Cf. și: Moritz Csáky, *L'Aufklärung et la conscience autrichienne*, în: Roland Mortier, Hervé Hasquin (Hg.), *Unité et diversité de l'Empire des Habsbourg*, Bruxelles 1988, 173-195. Idem, *Le Problème du pluralisme dans la région mitteleuropéenne*, în: Miklós Molnár, André Reszler (Hg.), *Le Génie de l'Autriche-Hongrie. État, société, culture*, Paris 1989, 19-29. Idem, *La Pluralité. Pour contribuer à une théorie de l'histoire autrichienne*, în: *Austriaca* 33, Rouen 1991, 27-42. Idem, *Historische Reflexionen über das Problem einer österreichischen Identität*, în: Herwig Wolfram, Walter Pohl (Hg.), *Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung*, Wien 1991, 29-47. Idem, *Pluralité culturelle et identité. Critères d'une auto-reconnaissance transnationale sous la monarchie des Habsbourg*, în: *Les Temps Modernes* 48/Mai, Paris 1992, 154-170.
- ²⁶ Isaiah Berlin, *Der Nationalismus*, Frankfurt/M. 1990, 45.
- ²⁷ *Ibidem*, 46.
- ²⁸ Cf. Roland Posner, *Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe*, în: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt/M. 1991, 57.
- ²⁹ Jan Assmann, *Kulturelles Gedächtnis und kulturelle Identität*, în: Jan Assmann, Dietrich Harth (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1988, 9-19. Jacques Le Goff, *Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1992.
- ³⁰ Cf. cea mai recentă analiză a „Kronprinzenwerk” semnată de Georg Schmid, *Die Reise auf dem Papier*, în: Britta Rupp-Eisenreich, Justin Stagl (Hg.), *Kulturwissenschaften im Vielvölkerstaat. Zur Geschichte der Ethnologie und verwandter Gebiete in Österreich ca. 1780 bis 1918*, Wien-Köln-Weimar 1994, 100-112.
- ³¹ Gerald Stourzh, *Die Gleichberechtigung der Nationalitäten in der Verfassung und Verwaltung Österreichs 1848-1918*, Wien 1985.
- ³² Franz Palacký, *Oesterreichs Staatsidee*, Prag 1866 [Neudruck Wien 1974], 27, 33.
- ³³ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 451.

- ³⁴ Julius Giegl (Hg.), *Die Staatsgrundgesetze*, Wien, 8. Aufl. 1909, 77-80. Edmund Bernatzik (Hg.), *Die österreichischen Verfassungsgesetze mit Erläuterungen*, Wien ²1911, 426, 879-1016 (Erläuterungen).
- ³⁵ Gustav Steinbach (Hg.), *Die ungarischen Verfassungsgesetze*, Wien, 4. Aufl. 1906, 59-65 („Gesetzartikel XLIV v. J. 1868”), cit. 59.
- ³⁶ Citat în: Erazim Kohák, *Masaryk und die Monarchie: Versuch einer Demythisierung*, în: Josef Novák (Hg.), *On Masaryk. Texts in English and German = Studien zur österreichischen Philosophie* Bd. XIII, hg. von Rudolf Haller, Amsterdam 1988, 376.
- ³⁷ Robert A. Kann, *Das Nationalitätenproblem der Habsburgermonarchie*, Bd. 2: *Ideen und Pläne zur Reichsreform*, Graz-Köln 1964. Gerald Stourzh, *Probleme der Konfliktlösung in multi-ethnischen Staaten: Schlüsse aus der historischen Erfahrung Österreichs 1848 bis 1918*, în: Erich Fröschl, Maria Messner, Uri Ra'anán (Hg.), *Staat und Nation in multi-ethnischen Gesellschaften*, Wien 1991, 105-120. Theodor Hanf, *Konfliktminderung durch Kulturautonomie. Karl Renners Beitrag zur Frage der Konfliktregelung in multi-ethnischen Staaten*, în: *ibidem*, 61-90. Oszkár Jászi, *A nemzeti államok kialakulása és a nemzetiségi kérdés*, hg. György Litván, Budapest 1986. Péter Hanák, *Jászi dunai patriotizmusa*, Budapest 1985.
- ³⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Bemerkungen* [1921], în: *idem*, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II*, hg. von B. Schoeller und R. Hirsch, Frankfurt 1979, 474.
- ³⁹ Joseph Roth, *Die Kapuzinergruft*, în: *idem*, *Werke in vier Bänden*, hg. von H. Kesten, Bd. 2, Köln, f.a., 828.
- ⁴⁰ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 445-453, citat 451.
- ⁴¹ Cf. Franz Krones, *Grundriß der Oesterreichischen Geschichte*, Wien 1882, 79. Alphons Lhotsky, *Österreichische Historiographie*, Wien 1962, 197.
- ⁴² W. Tomek, *Ueber die Behandlung der österreichischen Gesamtgeschichte*, în: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 4 (1853) 824-833, citat 824-25.
- ⁴³ Cf. Volker Bischoff, Marino Mania, *Melting Pot-Mythen als Szenarien amerikanischer Identität zur Zeit der New Immigration*, în: Bernhard Giesen (Hg.), *Nationalen und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*, Frankfurt/M. 1991, 513-536.
- ⁴⁴ Referitor la Nitsch (1763-1808) cf. József Szinnyei, *Magyar írók élete és munkái*, Bd. 9, Budapest 1903, 1067-1069 și Johann W. Nagl, Jakob Zeidler, Eduard Castle (Hg.), *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte* Bd. 2: *1750 bis 1848*, Wien 1914, 1047 (deși cu un rezumat derutant și incomplet). Referitor la Heinrich Klein (1756-1823), cf. Bence Szabolcsi, Aladár Tóth, Dénes Bartha (Hg.), *Zenei lexikon* Bd. 2, Budapest ²1965, 335-336.
- ⁴⁵ Cf. și expunerile lui Ludwig Finscher despre cultura muzicală a Vienei în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în: Carl Dahlhaus (Hg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 5, Laaber 1985, 232.
- ⁴⁶ Horst Reichenbach, *Zur Frage des Popularen bei Mozart. Ein Beitrag zur Mozartforschung*, Halle-Wittenberg (Ms.) 1975.

- ⁴⁷ Wilhelm Seidel, *Nation und Musik. Anmerkungen zur Ästhetik und Ideologie ihrer Relationen*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Nationaler Stil und europäische Dimensionen in der Musik der Jahrhundertwende*, Darmstadt 1991, 5-19.
- ⁴⁸ Cf. Moritz Csáky, *Gesamtregion und Musik. Akkulturation am Beispiel von Musik*, in: Richard G. Plaschka, Horst Haselsteiner, Anna Maria Drabek (Hg.), *Mitteleuropa. Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1997, 113-130.
- Géza Papp, *Unbekannte „Verbunkos“-Transkriptionen von Ferenc Liszt*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 29 (1987) 181-218.
- ⁴⁹ Béla Bartók, *Race Purity in Music* [1942], in: *Béla Bartók Essays*, ed. by B. Suchoff, London 1976, 30.
- ⁵⁰ Michael John, Albert Lichtblau, *Schmelztiegel Wien – einst und jetzt. Zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderung und Minderheiten*, Wien-Köln 1990, 14-17.
- ⁵¹ Rudolf Till, *Ein Plan der Gliederung Wiens in Nationalitätenviertel*, in: *Wiener Geschichtsblätter* 10 [70] (1955) 73-76.
- ⁵² Steven Beller, *Vienna and the Jews 1867-1938. A cultural history*, Cambridge 1989, 23.
- ⁵³ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Hamburg 1982, 26.
- ⁵⁴ Michael John, Albert Lichtblau, *Schmelztiegel Wien*, 34.
- ⁵⁵ Carl E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, Frankfurt/M. 1982, 112.
- ⁵⁶ Lajos Venetianer, *A magyar zsidóság története*, Budapest 1922, Repr. Budapest 1986, 457, 473.
- ⁵⁷ Philippe Ariès, Georges Duby (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens*, 4. Band: Michelle Perrot (Hg.), *Von der Revolution zum Großen Krieg*, Frankfurt/M. 1992, 17.
- ⁵⁸ Steven Beller, *Vienna and the Jews*, 32.
- ⁵⁹ Cf. și Steven Beller, *Die Position der jüdischen Intelligenz in der Wiener Moderne*, in: Jürgen Nautz, Richard Vahrenkamp (Hg.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, Wien-Köln-Graz 1993, 710-719.
- ⁶⁰ Leon Botstein, *Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848 bis 1938*, Wien-Köln 1991.
- ⁶¹ Peter Gay, *Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur*, Hamburg 1986.
- ⁶² Hermann Bahr, *Der Antisemitismus. Ein internationales Interview*, hg. von Hermann Greive, Königstein/Ts. 1979, 15-16.
- ⁶³ Carl E. Schorske, *Wien*, 123.
- ⁶⁴ Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeiten*, Hamburg 1992, in special 111.
- ⁶⁵ In: *Musicologica Austriaca* 9, hg. von Josef-Horst Lederer, Föhrenau 1989, 75-89.
- ⁶⁶ Citate în Otto Schneidereit, *Franz Lehar. Eine Biographie in Zitaten*, Innsbruck 1984, 76.
- ⁶⁷ *Der Rastelbinder. Vollständiger Clavier-auszug*, Leipzig, f.a., 13, 19, 59.

Capitolul 7

Pluralitate – cultură – istorie

Relevanța pluralității regionale

Trimiterile recurente la situația regională constituțională, etnică și cultural-lingvistică pot fi considerate îndreptățite, sub rezerva că pluralitățile din regiunea central-europeană, respectiv din Monarhia habsburgică, erau cu siguranță existente, perceptibile, ușor de dovedit cu ajutorul unei reconstrucții istorice, dar, cu toate acestea, ele nu aveau pentru conștiința locuitorilor și pentru fiecare individ în parte acea importanță care le era uneori atribuită. Acțiunile politice și cotidianul social erau influențate mai degrabă de alte circumstanțe și modele, adesea antinomice. Politica internă era dominată de dispute aprige pentru delimitări naționale (controverse lingvistice), de lupte pentru mai multă dreptate socială (problema socială), pentru o abordare democratică a instrumentarului puterii (dreptul universal la vot); în politica externă domnea grija crescândă pentru consolidarea statului, care părea să fie amenințat din exterior, din care cauză au fost puse bazele unei încercări de înarmare încă din anul 1878, când avusese loc Congresul de la Berlin, unde, în cadrul „concertului european al puterilor”, se profilase un sistem de alianții (Dubla alianță, Tripla alianță), ceea ce a dus desigur, cum se știe, la catastrofa Primului Război Mondial. Ar fi cu siguranță greșit, atât din punctul de vedere al conținutului, cât și al metodei, să trecem pur și simplu cu vederea aceste fapte, dovedite de ample fonduri de arhivă sau de expunerile cotidiene ale martorilor, de care istoricii generațiilor ulterioare s-au folosit în mod conștient pentru reconstituirea istoriei perioadei de sfârșit de secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. O consecință deosebit de gravă a unei viziuni lipsite de orizont era desigur accentuarea aproape exclusivă,

respectiv evaluarea unilaterală a evenimentelor politice și sociale „oficiale” vehiculate de considerațiile asupra perioadei de început de secol. Au fost tematizate mai ales acele domenii care au făcut obiectul controverselor politice oficiale sau care au devenit relevante pentru dezvoltarea social-politică ulterioară. Disputele naționale din secolul al XIX-lea au condus la dezvoltarea unei analize a naționalismului, ce viza cu predilecție acele criterii la care se făcea referire și în politica cotidiană de atunci, iar chestiunile ce nu țineau de factorii dominanți ai politicii oficiale erau luate în considerație doar tangențial sau chiar deloc. Din cauza aspectului unilateral al cercetării istorice, zonelor care nu se încadrau în această imagine nu li se acorda atenție sau erau pur și simplu excluse. Acele tendințe și reflexii intelectuale – care se opuneau dezvoltării generale sau nu reușeau să se impună până la final, precum considerațiile politice și socio-culturale alternative, vizând un consens al naționalităților – erau trecute sub tăcere sau, chiar dacă se întâmpla să fie menționate, erau privite drept replici inefficiente și irelevante la perspectivele dezvoltării politice și la mentalul general al perioadei respective. Din punctul de vedere al unei cercetări de istorie culturală sau antropologie culturală, care atribuie un rol special nu doar condițiilor politice, ci și celor economice, sociale, intelectuale și estetice când reconstruiesc un sistem „cultural” dens, cele ce câștigă o nouă dimensiune calitativă sunt tocmai aceste „zones de silence”, care ori „redau ‘decizii’”, care „precedă ‘fapte’ ce nu sunt rezultatul prospectării”, sau „locuri”, a căror existență este pur și simplu contestată. Michel de Certeau a atras pentru prima dată atenția în mod explicit asupra acestei „tăceri” a istoriei tradiționale, ce nu include vrăjitoarele, nebunia, literatura populară sau viața rurală.¹ Jacques le Goff pleda pentru un efort suplimentar în această direcție: aceste „zones de silence” ar trebui încă lărgite, iar „dovezile istorice să fie analizate în raport cu omisiunile lor; ar trebui să ne punem întrebări asupra uitării, lacunelor, petelor albe ale istoriei ... Este necesar să facem un inventar al arhivelor tăcerii și să explorăm istoria pe baza izvoarelor și a izvoarelor lipsă”.²

Dacă ne bazăm pe definiția antropologului cultural american Clifford Geertz, atunci cultura ca „spațiu existențial” (Alfred Schütz)³ cuprinde un „tipar de semnificații transmise de istorie ... cu ajutorul

căroră oamenii comunică, propagă și își largesc cunoștințele despre viață și propria atitudine față de ea”.⁴ Într-un astfel de sistem comunicațional, ale cărui raporturi interne sunt demonstrate mai puțin prin conexiuni cauzale coerente și mai mult prin numirea indicatorilor lor individuali, o mare importanță o are interacțiunea dintre diferitele elemente ca tipare, cu alte cuvinte dintre coduri provenite din cele mai variate domenii ale vieții. În cazul în care dorim să conturăm problema națională în regiunea central-europeană a secolului al XIX-lea, atunci trebuie, mai întâi de toate, să ne întrebăm ce elemente specifice și diverse din punct de vedere politic, social și cultural au stat la baza acelui naționalism și apoi dacă existența modelelor care le permiteau oamenilor să comunice unii cu alții într-un sistem complex definit prin multietnicitate și multiculturalitate este un lucru dovedit. Din multiplele reflecții literare și politice despre coabitarea etnică, culturală și politică dintr-o asemenea constelație complexă se poate citi într-adevăr încercarea de a asimila intelectual aceste pluralități; în aceeași măsură se poate conchide, pe baza încercărilor practice de a intersecta coduri culturale deosebit de divergente pe plan artistic-estetic, că astfel de modele comunicaționale au funcționat practic. Ele erau tot atât de relevante pentru modul cotidian de conduită a indivizilor și întregilor pături sociale, la fel cum erau și deosebirile, delimitările, asupra cărora se insistă atât de des.

Recurgerea la multietnicitatea și multiculturalitatea regiunii nu era deci o inițiativă armonizantă sau utopică, așa cum s-a afirmat în mod repetat, ci atestarea raporturilor existențiale și de mentalitate realmente existente. Luând în seamă și argumentările naționalist-șovine care au făcut referire la această situație pluralistă – doar că ele au vrut să o înlăture printr-un „apartheid multicultural”, prin încercarea de a grupa minorități etnice în jurul unei majorități definite cultural⁵ – putem afirma că și naționalismele Monarhiei se pot explica de pe fundalul acestui context specific socio-cultural. Varianta națională încununată de succes politic a fost așadar – în complexitatea și diversitatea elementelor ei, cu situații permanent predispuse la crize și conflicte, – o încercare de a admite doar anumite comunități, eliminându-le ori marginalizându-le pe celelalte. Într-adevăr, metoda menționată corespunde în

totalitate unui proces de absorbție culturală. Un tânăr în formare va ști în decursul maturității sale (enculturație), a integrării sale în comunitatea adulților (socializare), să disocieze foarte bine între diferite componente culturale și să facă un proces de selecție, pentru a-și putea constitui identitatea individuală. În acest proces, componentele culturale („valorile”) ale generației părinților nu sunt preluate în mod conștient. Contradicția ce rezultă între generații este numită de obicei conflict între generații. Aici se petrece tocmai ceea ce sociologul cultural Hans Peter Thurn definește prin „deculturație”, în cadrul căreia se poate observa „că oamenii, în mod individual sau colectiv, fie că este vorba despre propria lor cultură sau despre una străină, nu o tratează constructiv și cu bunăvoință, ci se poziționează față de realitatea culturală cu o atitudine care poate să fie de respingere sau chiar de distrugere, pentru a o prejudicia, mai mult sau mai puțin, din motive interne și/sau externe”.⁶ Asemenea tendințe de deculturație nu îi privesc doar pe indivizii din anumite segmente de vârstă, ele sunt perceptibile și în acele procese sociale, unde, de exemplu, este vorba despre acceptarea, respectiv despre respingerea anumitor componente (culturale) în scopul formării identității, când elemente singulare primare sau secundare ale contextului cultural sunt respinse sau excluse în mod conștient. Există mișcări politice sau ideologii social-politice care apelează uneori cu succes la astfel de modele de deculturație, tocmai pentru a-și conferi legitimitate. În acest context, Hans Peter Thurn face neîncetat trimiteri către problema naționalismului. Sunt de părere că, începând cu secolul al XIX-lea și ideologia națională s-a a câștigat mult folosindu-se de acest mecanism al deculturației. Stigmatizarea limbilor, a conținuturilor culturale sau a oamenilor, care erau etichetați deodată ca „străini” și excluși din propriul lor context socio-cultural, sunt indicii clare pentru un astfel de comportament deculturativ. Folosesc termenul „deculturativ”, pentru că tocmai în constelația socio-culturală a Europei Centrale, respectiv a Monarhiei și a țărilor ei, ideologia națională a încercat într-un mod foarte conștient și într-adevăr cu un succes uimitor să excludă, să dezavueze și să „uite” astfel de caracteristici ale unei structuri etnic-cultural pluraliste, care țineau de criteriile constitutive ale conștiinței culturale a locuitorilor ei, respectiv a anumitor pătri

sociale. Concepția antinaționalistă ce nu a avut sorți de izbândă a încercat să păstreze diversitatea elementelor etnic-culturale, să o respecte, și a văzut garanția pentru unitatea regiunii, pentru „puterea și unitatea Austriei” tocmai în această diversitate, precum opinase József (Joseph) von Eötvös. În ciuda eșecului politic al conceptului respectiv, ceea ce, pentru orizontul de așteptare al secolului al XIX-lea, nu era în nici un caz indezirabil, putem totuși presupune că el era cu deosebire prezent tocmai în domeniul socio-cultural al mediului urban, în anumite păături sociale, că definea evenimentele sociale concrete și modul de gândire cotidian, manifestându-se inclusiv pe planul reflexiei artistic-estetice, spre exemplu prin intersectarea elementelor și codurilor diverse sau în reflectarea repetată a diversității și fragmentării culturale.

Contextul cultural al „unei” istorii austriece

Dacă luăm în considerare faptul indubitabil că Austria ținea de zona Europei Centrale, că se afla prin urmare într-o rețea strânsă de conexiuni, prezentând legături cu întreaga regiune și Europă, această constatare, care derivă din observarea diversilor parametri (izvoare), este relevantă atât pentru istoria Austriei, cât și pentru cultura sa. De aceea reevaluarea sa istorică va trebui să țină seama de toate conexiunile, coordonatele socio-culturale din cele mai diverse planuri, așadar din sfera socială, economică, politică, inclusiv din cea culturală; de asemenea, trebuie să aibă în vedere respectivele componente care au stat la baza acestor reciprocități sau care proveneau de aici, ele fiind supuse unei schimbări procesuale continue. Dacă luăm această constatare ipotetică ca fundament pentru o istorie a Austriei, atunci trebuie avut în vedere mai departe că pentru fiecare conștiință distinctă a unei perioade și pentru conștiința diferită a diverselor păături sociale sau indivizi, acele izvoare care au fost neglijate de un anume tip de scriere a istoriei sunt de o relevanță deosebită. Este vorba despre cele care până atunci încercaseră să urmărească doar contexte politice: izvoare ale vieții cotidiene, documente, fragmente de scrieri, opere literare, care documentau în mod direct această viață, sau mărturii din artă, din muzică, din gândire, care au reflectat indirect acest spațiu existențial. Astfel de

izvoare și mărturii specifice trebuie ierarhizate conform respectivului context social mai larg, preeminent, respectiv aprecierile lor de conținut trebuie „recontextualizate” într-un câmp referențial mai amplu.

Privită ca atare, și o „banală” formă de artă ca opereta devine o sursă istorică, putând transmite uneori despre conștiința culturală, socială și politică a unei largi pături de populație urbană din jurul anului 1900 mai mult decât, de exemplu, un schimb diplomatic de documente, care, chiar dacă ilustrează substraturile și contextul anumitor decizii politice, nu este relevant decât pentru o mică pătură socială, și anume pentru elita politică, rămânând însă de o însemnătate secundară pentru reconstrucția conștiinței altor pături sociale, mai largi. Atunci când măsurile și schimbările politice au putut avea chiar urmări cruciale pentru indivizii în sine și pentru grupurile sociale, trebuie să ne întrebăm ce componente au determinat, cantitativ și calitativ, conștiința cotidiană a indivizilor și a grupurilor sociale în mod real. Dacă ar fi să dăm crezare, de exemplu, corespondenței sau consemnărilor din jurnalele mai multor persoane din secolul al XIX-lea care nu aparțineau unei elite politice, din aceste surse reiese că oamenii, pe durata vieții lor, chiar dacă erau interesați de politică, ea constituia doar o preocupare colaterală, iar grijile, deciziile și acțiunile cotidiene erau determinate de cu totul alte considerente. Scopul observației mele nu este de a contesta că, spre exemplu, profundele procese de transformare din secolul al XIX-lea, care au și dus la formarea partidelor politice de masă, ar fi lăsat neafectate viața socială și individuală, lupta pentru o reorientare fundamentală în societate. Aș vrea doar să subliniez că probabil conștiința muncitorilor nu era acaparată de gândul la sporirea echității sociale și a dreptului de participare la viața politică, mai curând conștiința lor este foarte posibil să fi fost apăsată de privațiunile sociale trăite cotidian și de modul în care le resimțeau în procesul muncii, deci mai ales de experiențele zilnice din contextul social, familiar, în cercul de prieteni, și că, la fel ca toți oamenii, aspirau să aibă un trai decent; ori această viață bună nu era neapărat rezultatul unor reflecții explicite asupra considerentelor politice. Aceasta înseamnă că existau cu totul alte componente, pe care le aveau preponderent în minte, privite chiar ca lucruri de la sine înțelese, exprimate în consecință mult mai rar în

mod direct, dar care, pentru propria conștiință, erau totuși în totalitatea lor mai stabile decât deciziile politice luate de altă grupare socială.

Deși imperativul unei astfel de investigații asupra conținuturilor conștiinței ar fi plauzibil în cadrul unei reconstrucții istorice, realizarea practică a unei asemenea analize nu este atât de simplă pe cât s-ar putea crede la prima vedere. În ultimul capitol al cărții sale *Gândirea sălbatică* (*La pensée sauvage*)⁷, antropologul cultural Claude Lévi-Strauss atrage atenția că istoria și mai ales unele evenimente și contexte ale istoriei ne par comprehensibile mai ales atunci când ne putem identifica cu fiecare dintre componentele sale. Cu cât distanța temporală este mai mare, cu cât fenomenele trecute sunt mai necunoscute și deci mai de neînțeles din punct de vedere emoțional, cu atât ne apar mai de nepătruns, fiindu-ne mai greu să le situăm în trecut. De aceea este mai ușor să reconstruim trecutul cu ajutorul elementelor care ne sunt cunoscute din propriul prezent. Aceasta are drept urmare faptul că vom proceda selectiv cu abundența acelor elemente de conținut oferite de sursele transmise, și putem include în tabloul trecutului doar pe acelea dintre ele pe care le înțelegem. Rezultatul unui astfel de procedeu este totuși, după părerea lui Lévi-Strauss, un trecut construit, nu cel „real”. Aici ar fi vorba despre o istorie, „așa cum o practică în general istoricii, sau la urma urmei despre istoria oamenilor, așa cum o interpretează filozofii”⁸, este vorba despre o istorie care își bazează propriul prezent „cunoscut” pe un context epistemologic și de sociologie a cunoașterii. O istorie astfel concepută ar rămâne în realitate în mare măsură un corpus al prezentului, căci este reconstruită cu elemente cunoscute din prezent. În cazul în care încercăm să reclădim timpuri trecute din propriile lor elemente, s-ar ajunge la un punct unde „istoria se îndepărtează temporal de noi sau noi ne îndepărtăm în gândire de ea, ceea ce îi retează din caracterul interiorizabil și inteligibil”.⁹ Istoricul care încearcă să analizeze trecutul trebuie să se străduiască să nu-l abordeze cu astfel de componente interpretative, ce îi sunt cunoscute din propriul prezent, el trebuie mai degrabă să încerce să privească istoria așa cum face un etnolog cu o cultură care îi este necunoscută, pe care este nevoit să o perceapă și să o analizeze mai întâi ca pe o „gândire sălbatică”, străină. Într-adevăr, la diverse fenomene culturale din propriul trecut ne

surprinz elemente de conținut, coduri și contexte culturale, care ne sunt mai puțin familiare și care nu se potrivesc deci în imaginea aceluia trecut, făurite ad-hoc din propriul prezent. În mod analog, putem aplica această constatare și în cazul anumitor fenomene culturale din actualitatea mediului nostru ambiental imediat. În diferite obiceiuri, moduri de comportament, expresii sau tradiții culinare, precum și în domeniul gastronomic sau în cel muzical putem percepe o densitate de elemente, de coduri, care ne sunt adesea străine. Modul de abordare a acestui tip de coduri poate fi acela în care se încearcă o explicare a unor astfel de necunoscute cu ajutorul componentelor cunoscute, deci o „decodare”, când apare desigur pericolul ca mesajul inițial al acelor semnale să se înstrăineze; sau se încearcă o excludere, o marginalizare a codurilor necunoscute ca fiind neimportante.

Ambele proceduri se bazează pe o evaluare preconcepută, care are drept urmare o obstrucționare a căii de a desluși analitic configurații mai complexe sau a le recunoaște în contextul lor de influențare reciprocă și efect. Dacă, spre exemplu, numeroase opere literare ale perioadei din jurul anului 1900 presupun și examinează pluralitatea etnic-culturală a regiunii și o diversitate de tradiții social-politice, dacă în „Reichsgeschichten” („Povestirile Imperiului”) sau în manualele de istorie ale gimnaziilor secolului al XIX-lea este descrisă diversitatea regională în delimitarea ei istorică, vom putea recunoaște acea diversitate prin descompunerea ei în elemente singulare deja cunoscute sau prin integrarea ei în tabloul dezvoltării interne naționale ulterioare, neatribuindu-le vreo importanță deosebită din cauza prefacerilor politice ulterioare, în cel mai bun caz considerându-le ca expresie a unei „conștiințe a întregului stat”, anacronică, inexistentă, sau doar proiectată, și deci nereprezentativă pentru o evoluție viitoare. Astfel dispunem de posibilitatea de a analiza critic întregul ambient socio-politic și socio-cultural al trecutului, reprezentat și de un fenomen cultural singular, cum este exemplul operetei din jurul anului 1900, și, per ansamblu, conștiința individuală și colectivă a unei epoci trecute. Dacă vrem să ne ghidăm măcar și parțial după recomandările lui Claude Lévi-Strauss, atunci ele nu sunt relevante doar pentru analiza contextelor istorice și culturale în general; ele sunt importante în special

pentru analiza acelor fenomene apărute la individ și la întregi pături sociale din această regiune, care, în alcătuirea lor, în configurația lor specifică (aspect calitativ), datorită recurenței lor (aspect cantitativ) compun o cultură „austriacă”, integrându-se astfel în succesiunea lor procesuală într-o istorie „austriacă”. Fără a reveni asupra aspectelor cunoscute sau deja menționate, aş dori să formulez în acest context doar câteva observații, care trebuie să fie înțelese ca un stimul și o completare la abordările tradiționale ale „unei” istorii și culturi austriece. De altfel sunt foarte conștient de caracterul fragmentar și selectiv al acestor considerații.

Justificare prin istoricitate

Restituirile istoriei austriece urmează în general anumite premise și unghiuri de vedere stereotipe care se aliniază liniei pozitivistice din secolul al XIX-lea. Una dintre aceste premise, pe care istoria austriacă le are în comun cu alte istorii statale, este un anume aspect formal, și anume cel al istoriei „politice”. Chiar și atunci când sunt incluse mai multe aspecte sociale și economice, acestea servesc în principiu doar unei mai bune înțelegeri a evenimentelor politice interne și externe, despre care se presupune că ar fi deosebit de importante pentru un stat ca Austria, mai ales în proiecția lor istorică. Un alt aspect formal, care rezultă din primul, se referă la parafrizarea obiectului analizat. Voi căuta să ilustrez aceasta prin câteva observații. Cele mai multe restituirile ale istoriei Austriei se concentrează asupra Austriei în granițele sale statal-politice actuale. Această limitare regională ar putea fi plauzibilă dacă la baza reconstrucției istorice, percepută ca istorie politică, n-ar sta interesul pentru situația politică actuală: căci o cercetare istorică bine întemeiată nu ar trebui să încerce să răspundă la întrebarea cum a luat naștere acest stat, ci să contribuie, prin cunoașterea trecutului, la o identificare cu acest stat.

Începând din secolul al XVIII-lea, când istoriei i-a fost atribuită funcția de a crea legitimări, care erau semnificative pentru o societate aflată într-un proces de diferențiere crescândă, constituirea de identități nu se mai realiza ca până atunci prin religie – amintim drept exemplu

domnia politică ce se legitima prin „mila Domnului” –, ci prin istorie, unde se presupunea că justificarea comunităților politice (cum erau statele) era conferită prin referința la istoricitate, prin rezistența lor în timp. Urmările acestei considerații arătau astfel: cu cât mai departe pe axa timpului se putea reconstitui trecutul unui stat, cu atât el apărea mai credibil și pentru respectivul prezent. În secolul al XIX-lea, teoriile despre statul național au mers încă și mai departe, încercând să explice nu doar conceptul de stat în sine, ci formarea unei națiuni prin rigurozitate istorică, printr-o teleologie immanentă istoriei și să privească statul național ca scop final al acestei teleologii. Conceptul ideologic al formării identității stătea la baza teleologiei retrospective.

Întrebarea care se ridică în acest context nu urmărește dacă o asemenea dovadă istorică se poate aduce în mod credibil, ci dacă printr-o atare dovadă, în mod involuntar sau uneori chiar conștient, nu se favoriza o „invention of tradition”, despre care vorbește Eric Hobsbawm, și anume într-un dublu sens: mai întâi deoarece prin orientarea teleologică se creează o imagine motivată ideologic și deci istoric artificială a națiunii și a statului, unde o comunitate politică actuală este mutată înapoi în timp, și în al doilea rând prin faptul că se încearcă o explicare a timpurilor trecute cu ajutorul conținuturilor cunoscute din prezent. Căci nu doar „națiunea” și „statul” sunt „imagined communities”¹⁰, conform aserțiunii lui Benedict Anderson, ci și anumite componente – cu care unele comunități ale trecutului ar fi de obicei parafrazate – sunt inventate, întrucât sunt privite ca fiind tradiții istorice ancorate în trecut și considerate obligatorii pentru comunitatea respectivă (națiune, stat). Și cei care nu sunt foarte versați în istorie au fost uneori frapați de faptul că oricât ar încerca să derive prezentul din trecut sau să regăsească prezentul în trecut, nu pot să o facă fără a supune tacit contextele evenimentelor din trecut postulatului unei reprezentări coerente din propriul prezent. Tocmai aceasta reușește să facă fundamentarea „istorică” a națiunii și a statului național. Dar cu cât privitorul se îndepărtează mai mult de propriul prezent, o astfel de fundamentare național-statală devine din ce în ce mai anacronică și deci mai fictivă, căci se folosește de un tipar prefabricat, în care sunt introduse artificial „evenimente” ale trecutului. Numeroase restituiri ale

istorici Austriei utilizează aceeași metodă: interesul lor pentru trecut se referă la trecutul statului actual, care este proiectat retroactiv în trecut, dar în forma sa politică actuală. Aceasta înseamnă așadar că ele omologhează o procedură reducționistă predeterminată de prezentul politic respectiv, crezând că prezentul statal se poate legitima prin trecut; iar componentele ce se regăsesc în trecut sunt în același timp subordonate propriului prezent.

Imaginea reducționistă a istoriei

Cele enunțate mai înainte pot fi ilustrate și prin exemplul istoriei austriece contemporane. Dacă este vorba despre definirea unei epoci nu foarte îndepărtate în timp, de exemplu redarea condițiilor politice sau sociale ale Primei Republici Austriece, atunci tiparul reducționist menționat, așadar limitarea obiectului istoric la starea lui actuală, este perfect justificabilă metodic. Nu este mai puțin adevărat că, prin limitarea statal-politică formală, aspecte calitative ale prezentului devin emblematice pentru interpretarea trecutului recent, așa cum este cazul când dispute de partid din cea de-a Doua Republică sunt transferate în Prima, printr-o deplasare temporală, fără a ține seama de faptul că modelele politice ale prezentului, precum democrația sau ideea de austriecianism, parcurg o dezvoltare procesuală, astfel că percepția de după 1945 nu poate fi pur și simplu identică cu cea din Prima Republică. Pentru că vocabularul discursului politic al anilor '30 nu ne este deși la o analiză mai detaliată tocmai conținuturile au parcurs o transformare majoră de semnificație. Dilema de metodă a acestei abordări apare, printre altele, când considerăm că putem înțelege trecutul prin instrumentarul său, mai precis discursul politic cu care se argumenta la vremea respectivă, dar cunoscut din propriul nostru prezent.

În cazul în care redarea istorică coboară mai înainte de anul 1918, această metodă, la fel ca și cea reducționistă, nu mi se pare deloc convenabilă atunci când trimite la teritoriul politic actual al Austriei. Expunerile care se bazează pe metoda respectivă dovedesc cât de greu este să mențină, în mod consecvent și plauzibil, principiul reducționist – pe care adesea nici nu îl enunță ca atare. Cum se poate creiona în chip

B.C.U. "M. EMINESCU" IASI

legitim Austria secolului al XIX-lea, al XVI-lea sau al XIII-lea în aceste condiții și cum poate fi ea reprezentată? Un răspuns ar putea fi: uneori doar printr-o ușoară corectare a propriei metode acolo unde pare necesar, fiindu-i prin urmare infidel. Aceasta obligă la o lărgire a perspectivei; „transgresările granițelor” sunt acceptate doar atunci când sunt indispensabile pentru explicarea unui context sau a unui proces coerent de dezvoltare al formării unui stat în prezent. Altfel ne cantonăm la reconstituirea acelor subteritorii, ce se suprapun peste landurile federale de astăzi (uneori și în varianta lor lărgită a fostelor „teritorii moștenite”. Evenimente mai complexe, depășind actualele granițe politice de stat interconectate istoric, care nu au fost influențate de actualele granițe politice, sunt smulse din contextul lor, fiind prezentate mai curând obscur sau deloc plauzibil. Această variantă a unei istorii a Austriei se folosește în principiu de acea metodă care a fost utilizată și pentru scrierea istoriei naționale a secolului al XIX-lea. Ea a proiectat anacronic în trecut modelul unui stat național, care adesea nu era unul real, ci doar un obiectiv politic. Astăzi ni se pare absurdă disputa germano-franceză a istoricilor din secolul trecut preocupați să stabilească dacă Charlemagne a fost „francez”, sau Karl der Große (Carol cel Mare) – „german”; dar în vremurile noastre ea se regăsește, de exemplu în cadrul istoriei austriece, prin încercarea recurentă a unei statuări naționale a lui Ludwig van Beethoven ca „german” sau „austriac”, sau a lui Franz Liszt, Franz Lehár sau Emmerich Kálmán ca „austrieci” sau „unguri”.

Deoarece în cazul Austriei de astăzi este vorba despre o federație de landuri, o redare a istoriei practică din punctul de vedere al prezentului capătă o coloratură adesea puternic regională, „alpină” și deci provincială, chiar și sub un alt aspect. Mai întâi, sub eticheta „istoriei austriece”, sunt reconstruite deseori numai landurile federale. La o primă privire, aceasta pare o metodă rezonabilă, dacă se face abstracție de întrebări esențiale, precum cea a delimitării istoriei austriece și se evită totodată orice chestiune ar rezulta de aici. Dar și la o astfel de abordare suntem într-un impas, și anume că mărimea teritorială actuală a unor landuri federale diferă masiv față de cea din trecut, că granițele landurilor actuale nu pot fi identice cu cele ale „țărilor moștenite” din trecut. În al doilea rând, este neglijat aspectul esențial că actualele

„granițe exterioare” ale landurilor nu existau în trecut în mare parte, și în consecință interconexiunea economică și cea socio-intelectuală cu acele regiuni învecinate, care aparțin astăzi unor țări străine, era alta decât în prezent, iar alcătuirea socială și lingvistică a subregiunilor respective nu se poate compara în mod implicit cu cea a landurilor federale actuale. Contradicțiile care rezultă dintr-o asemenea percepție a istoriei austriece sunt dovedite de unele mari expoziții istorice actuale (expoziții de land) care încearcă să prezinte fenomenele regionale și mai obtuz, aproape exclusiv în cadrul granițelor acelor landuri, nefiind astfel capabile să înfățișeze coerent conexiunile politice sau economice, sociale sau culturale, dependențele sau interferențele care treceau de granițele landului sau ale Austriei actuale.

Dacă o asemenea percepție stă la baza limitării perspectivei istorice la un subteritoriu al Austriei „istorice”, se recurge alteori, cu cea mai mare naturalețe, la integrarea de noi ținuturi anexate, cum este Burgenland, fără a ține seama de realitatea istorică ce atestă că Burgenland-ul a aparținut peste nouă sute de ani Regatului Ungariei încât, spre deosebire de celelalte landuri federale, prezenta, cel puțin în trecut, structuri social-politice complet diferite. Ambele abordări alterează consistența lor metodică și de conținut. În principiu, ele au drept cauză un criteriu de abordare național-statal, respectiv teritorial și se înscriu într-o prescripție a istoriografiei naționale a secolului al XIX-lea. Îngustimea sau amplitudinea unghiului de vedere istoric urmează prescripțiile raporturilor politice din prezent, iar evaluarea trecutului se petrece sub aspectul experiențelor social-politice din prezent. Aceasta nu este decât o istorie, pe care, precum era de părere Claude Lévi-Strauss, „istoricii o prezintă cu bună știință”¹¹ și de aceea probabil ea depune mărturie mai mult despre dispoziția și stările de conștiință ale celor care au creat-o, decât despre obiectul său, anume conștiința indivizilor, păturilor sociale sau a fenomenelor socio-culturale din epocile trecute.

Tablou istoric totalizant

Opusul tabloului reductionist al istoriei austriece, pe care tocmai l-am descris, este cel totalizant. Prin aceasta mă refer la încercarea de a pune semnul egal între Austria de astăzi și Monarhia habsburgică, între istoria ei și istoria Monarhiei. Pentru a putea înțelege optica greșită a acestei suprapunerii, am putea trimite din nou spre conceptul „inventions of tradition” al lui Hobsbawm și să atragem atenția asupra unui caz paralel. Eric Hobsbawm este de părere că una dintre cele mai de succes invenții („invention of tradition”) a Germaniei wilhelmine ar fi fost identificarea noului imperiu cu vechiul Sfânt Imperiu Roman de Națiune Germană: „to establish the continuity between the Second and the First German Empires, or more generally, to establish the new Empire as the realization of the secular national aspirations of German people”.¹² Încercarea de a identifica istoria austriacă cu cea a Monarhiei este comparabilă cu acest procedeu. Ca și pentru reconstrucția istoriei Germaniei, și această încercare pornește de la premise ce sunt greu de justificat. Este cunoscut că ceea ce se înțelegea prin Austria a cunoscut numeroase transformări, că noțiunea Austria, care în Evul Mediu târziu definea mai întâi un teritoriu mic, a devenit ulterior denumirea unei dinastii și, prin urmare, toate acele teritorii care erau stăpânite de această dinastie reprezentau și ele (într-un sens figurat) Austria.¹³ Imperiul Austriac proclamat în 1804 cuprindea într-adevăr toate regatele și țările subordonate stăpânirii politice a Habsburgilor, dar le-a lăsat acestora drepturi politice autonome. În secolul al XIX-lea, nu doar percepția națională de sine – așadar cea lingvistică și etnică și, treptat, cea național-politică a țărilor, respectiv a anumitor subregiuni – se opunea unei omogenizări, ci mai ales faptul că nu funcționa congruența dintre Austria și totalitatea Monarhiei, prin lipsa unei limbi și a unei constituții comune, care ar fi constituit premisele pentru o „civil society” austriacă. Cele două constituții din 1867 nu s-au mai referit la totalitate, ci la două jumătăți de imperiu autonome, iar Cisleithania, sau „regatele și țările reprezentate în imperiu”, nu era un stat unitar „modern”, nici din punct de vedere teritorial-politic, nici dintr-unul socio-cultural.

După prăbușirea ei au luat naștere state naționale pe teritoriul fostei Monarhii, iar „Austria germană” a fost unul dintre aceste noi state. Cu siguranță că aceste noi state aveau tradițiile lor istorice în Monarhie, dar ar fi anacronic să punem egal între aceste tradiții și componentele ansamblului întregii Monarhii. Desigur aici se impune discutarea întrebării ridicate în lumina ipotezei lui Hobsbawm, cea a diferențierii dintre tradițiile „inventate” și cele „adevărate”. Căci, pe de o parte, reprezentanții politici din noua Austrie au încercat să nege orice legături cu vechiul sistem, nu în ultimul rând în interesul consolidării unei conștiințe republicane vizavi de forma statală monarhică. În viziunea lor, devotamentul pentru Germania era preferabil față de un devotament pentru „vechea” Austrie, pentru Monarhie. Pe de altă parte, conștiința generală, în care erau prezente continuități ale noii și ale vechii Austrii, se opunea acestei concedări de favoruri politice și suprapunea, la rândul ei, într-o formulă prescurtată, Austria cu Monarhia. Sub aspectul dezvoltării politice, o astfel de suprapunere comprimată este într-adevăr problematică. La fel de greșită se dovedește simpla negare a oricăror legături istorice dintre noua și „vechea” Austrie; în anii '20 și '30 ea încuraja doar, mi se pare, acea nevroză colectivă care a dus la momentul martie 1938. Într-un mod similar, această suprapunere rudimentară, utopia paseistă, tot mai nostalgică a Monarhiei, la care Austria nu a renunțat nici după 1918, a instituit cel puțin o falsă conștiință.

Am amintit până acum doar două modele ale istoriei austriece. Primul model este caracterizat prin proiectarea anacronică în trecut a Austriei – în granițele sale actuale –, al doilea încearcă să suprapună Austria cu „marele său trecut”, deci cu Monarhia. Ambele modele au ceva în comun: vorbesc despre Austria mai ales sub aspectul granițelor sale politice și le analizează cu ajutorul unui tipar metodologic, împrumutat de fapt din istoriografia națională a secolului al XIX-lea. Ambele modele presupun încă ceva: argumentează, sub premisa tacită că elementele din care se compune trecutul provin din orizontul de cunoaștere a prezentului. Nu doresc să pun la îndoială că acesta ar putea fi un mod posibil de abordare a istoriei, dar este doar una dintre diferitele abordări plauzibile, și merită să ne punem întrebarea dacă modul prestabilit este singurul legitim. Oare multiplele realități, aflate într-o

continuă schimbare, ale unui spațiu existențial, pentru care acțiunile și procesele politice erau importante, dar în nici un caz decisive, pot fi explicate pe această cale? Cum se redă istoria unei regiuni și a locuitorilor ei, a unui „popor”, istoria grupărilor sociale, sau a unui individ, dacă vrem să satisfacem toate aceste criterii, care, după cum se poate deduce din numeroase mărturii, și-au adus contribuția în mod irefutabil la cele mai diferite niveluri de conștiință a indivizilor și a păturilor sociale? Cum ținem cont de faptul, des neglijat, că un „popor”, o „națiune” se află într-o dezvoltare continuă, procesuală? Una dintre cele mai importante preocupări ale cercetărilor referitoare la Evul Mediu constă astăzi în urmărirea proceselor de etnogeneză.¹⁴ Atât pentru pentru redarea perioadei moderne, cât și a istoriei contemporane ar fi foarte important să nu pierdem din vedere acest aspect, mai ales că, odată cu mobilitatea sporită a indivizilor sau a grupurilor, declanșată încă din secolul al XIX-lea, postulatul fundamentării istorice a națiunii a devenit și mai problematic decât în secolele anterioare. Poate am reuși să ilustrăm răspunsul la aceste întrebări cu următoarele lămuriri, care nu au pretenția să redefinească istoria Austriei, dar care se vor a fi înțelese ca o revizuire critică a unei istoriografii orientate până acum preponderent către elementul politic și de aceea ar putea reprezenta o lărgire a orizontului istoric. Doresc să stabilesc o conexiune cu ce am menționat înainte despre regiunea central-europeană ca spațiu al unui sistem socio-cultural complex vizând a explica istoria Austriei prin aceste interdependențe culturale.

Cultura ca sistem complex

Dacă înțelegem cultura nu doar ca anvergură „mentală”, așadar ca sistem generator de idei și reflecții, ci ca un sistem complex, reunind întregul mod de viață, „artefactele, instituțiile, ideologiile și întreaga paletă a modurilor comportamentale uzuale cu care este dotată o societate pentru a le folosi în mediul ei specific”¹⁵, atunci privirea istorică asupra culturii nu eludează evenimentele politice tradiționale, dar le înglobează în contextul mai cuprinzător al respectivei lumi trăite din trecut. Drept posibilă abordare a analizei acestor sisteme complexe,

antropologul cultural Clifford Geertz recomandă o „descriere densă”¹⁶, care să conducă la identificarea simultană a diferitelor fenomene economice, sociale, politice și culturale. Ceea ce înseamnă că descrierea respectivă acordă egală atenție și acelor fenomene care nu se pot include cu ușurință într-un tablou tradițional, pe care ni-l facem despre trecut, fenomene pe care le excludem ca elemente neglijabile. Dar tocmai acest lucru trebuie avut în vedere pentru a înțelege și a analiza un trecut îndepărtat cu caracterul său nefamiliar. Recomandarea lui Geertz, împrumutată din etnografie, are drept efect, atât pentru istoriografie în general, dar și pentru istoria austriacă în special, că pe lângă relatările directe, izvoare și mărturii, documentând gândirea și dinamica politică, devin relevante și acele surse, mărturii și frânturi filozofice, literare și artistice, care, chiar dacă au fost utilizate, s-a recurs la ele doar formal, pentru a servi anumitor interese limitate de cunoaștere. În mod concret aceasta înseamnă că analiza curenților artistice, a monumentelor de arhitectură, a produselor literare, a diferitelor forme de divertisment cultural cotidian, deci inclusiv a operetei – ca și receptarea lor în sfera publică, este la fel de relevantă – precum mărturiile dinamicii politice – când avem de-a face cu reconstrucția mentalităților unei epoci și cu reconstrucția mentalităților acelor pături sociale care reprezintă un timp trecut.

Dacă vom considera varietatea surselor scrise, putem trage o altă concluzie susținută de caracterul acestor surse, pe baza faptului că în ele se poate descoperi o diversitate de coduri și elemente care nu provin nici din contextul cunoașterii prezentului, nici dintr-o limitare statal-politică a prezentului. Pentru a evita pericolul de a înstrăina trecutul prin stereotipuri preconcepate, avem datoria de a nu evalua istoria Austriei privind doar la starea politică reală a propriului prezent (abordare reducăționistă) și nici să o constrângem în corsetul politic al unei anume epoci trecute (abordare totalizantă). Cultura în sensul circumscris mai sus este determinată în prezent de condiții economice și politice, dar în niciun caz numai de ele. Diversitatea elementelor care compun cultura este prea puțin congruentă cu trasarea de granițe politice, iar configurația lor specifică, care reprezintă factorul distinctiv când definim o cultură austriacă în sens larg, prezintă dependențe și

interconexiuni, ce nu transează doar un spațiu delimitat politic, ci și ceea ce se înțelege prin esența austriacă în sensul politic actual. Coordonatele între care a avut loc în trecut o alternanță a codurilor și elementelor culturale s-au schimbat permanent și au fost cu siguranță dependente de anumite condiții politice, spre exemplu de coerența statală a Monarhiei habsburgice. Codurile și elementele lor au rămas și mai târziu în „memoria culturală”. O analiză atentă va putea arăta fără îndoială că multe dintre ele apar ca „elemente străine”, secundare pentru o configurație austriacă, legitimându-se totuși în forma lor inițială ca elemente de o importanță primară, de exemplu pentru o configurație cehă, maghiară sau italiană. Barocul austriac, nu doar în contextul istoriei artei, ci într-un sens mai cuprinzător, de istorie a mentalităților, poate fi, în parte, confirmat în Boemia mai grăitor decât în fostele „teritorii moștenite” care formează, într-o configurație schimbată, Austria actuală. Procesele de aculturație sunt, printre altele, mult mai perceptibile în tradițiile cotidiene decât în produsele culturii spirituale sau politice. Nimeni nu vrea să neghe că șnițelul vienez este o trăsătură culturală tipică pentru bucătăria urbană austriacă, dar în forma Costoletta alla Milanese constituie cu toate acestea, în conotația sa italiană primară, o trăsătură originală a bucătăriei Italiei de Nord. Dar unde se dovedește uzanța formelor muzicale ale operetei vieneze drept una tipic austriacă? Cu siguranță prin aceea că citatele (elementele) muzicale și literar-tematice ce se regăsesc în ea se datorează unei proveniențe regionale pluraliste.

Reconstrucția trecutului și a culturii sale nu va permite doar o singură interpretare, o „povestire” valabilă, ci, în funcție de aspectul formal de la care plecăm, trebuie avută în vedere o diversitate de posibilități de reconstrucție. Ea va trebui să vegheze și la acest aspect formal, dar în plus, să aibă mai ales în vedere diversitatea, eterogenitatea obiectului, respectiv a obiectelor ei. Va trebui de aceea să acționeze într-un mod deschis, transparent, să ia în considerație și ceea ce este contradictoriu, ocazional, întâmplător, și să examineze toate aceste domenii complexe, excluzând o povestire istorică lineară. Analiza unui astfel de trecut complex nu este doar analiza unei istorii, așa cum a fost ea, ci a unei multitudini de istorii, așa cum au fost sau cum au putut ele

să fie. Această privire asupra trecutului, care trebuie să ia în considerație varietatea elementelor, contrazice astfel nu doar conceptul unei desfășurări istorice încorsetate din punct de vedere politic sau național, ci și mitul unei culturi naționale „pure”. Căci fiecare cultură care trece drept „cultură națională” este în realitate o configurație culturală complexă, aflată într-o permanentă schimbare, cu numeroase contururi neclare și „elemente străine”. Dacă în culturile regiunii central-europene, datorită unei densități maxime de coduri și componente, au avut loc interdependențe intense, influențări reciproce, procese de aculturare și prin urmare permanente procese de delimitări și excluderi, afirmațiile anterioare sunt valabile și pentru istoriile acestei regiuni. Așadar, nu doar pentru o cultură austriacă și istoria ei, ci și pentru una cehă, una slovacă sau una maghiară.

Trecutul ca „text”

Fără vreo intenție de a prejudicia marile merite de până acum ale modurilor de abordare și examinare a istoriei austriece, aș dori să îmi ilustrez considerațiile, care nu oferă și nici nu doresc să ofere rețete practice, cu încă un aspect. Fiecare trecut, dar mai ales trecutul unei regiuni ce denotă pluralități, referințe multiple și ambivalențe – mai mult decât alte regiuni europene – apare ca un text complex, care trebuie să fie mai întâi citit și interpretat. Pentru a înțelege un text literar, se cuvine în primul rând să citim, așadar să putem recunoaște simbolurile din spatele literelor și cuvintelor și să știm să descifrăm codurile în care este criptat un conținut scris. Mai departe trebuie să înțelegem limba în care este redactat textul. Dar chiar și când am îndeplinit aceste două condiții și înțelegem cum să citim un text, el nu este încă decodificat în realitate decât atunci când conținuturile ideatice pe care intenționează să le transmită sunt prezente în totalitatea lor, când expresii, fraze, pe care autorul le folosește în text doar indirect sau doar într-un anume complex de semnificații, și a căror polisemie a scăpat autorului, sunt complet explicate. Ca atare, textele literare nu sunt niciodată clare, ele sunt complexe și polisemice. Oricine a putut experimenta acest lucru, indicând mai multor persoane să citească o

nuvelă sau o carte, sau atunci când a citit el însuși un text de mai multe ori: în ambele cazuri polisemia unui text este evidentă. Un text nu conține doar diferite afirmații, iar cuvintele, propozițiile, paragrafele sau capitolele sunt de multe ori ambivalente. Întâlnim citate, împletiri, intertextualizări, care ne rețin atenția poate doar grație comparațiilor detaliate și luând în considerație factori multipli. Deși un text literar este redactat de obicei într-o limbă concretă, fiecare text este multilingvistic într-un sens figurat și deci încărcat de o abundență de variabile. Un text poate fi înțeles doar cu ajutorul cunoașterii mediului său social, economic, cultural și politic, cu alte cuvinte prin contextul său din sociologia cunoașterii și nu prin cunoașterea prezentului cititorului.

Dacă transferăm această imagine a textului asupra culturii, atunci cele enunțate până acum sunt valabile aici în special pentru un ansamblu cultural, pentru un sistem cultural complex care poate fi comparat, în diversitatea și în amplitudinea posibilităților sale de semnificație, cu un text, sau poate fi interpretat ca text. Dacă prin cultură înțelegem suma tuturor compartimentelor și activităților existențiale, atunci trecutul ei poate fi citit ca un text alcătuit dintr-o multitudine de componente ce nu sunt niciodată univoce, ci întotdeauna extrem de plurivalente și a căror descifrare și înțelegere presupune că nu este suficient să decodificăm și să înțelegem doar unele dintre cuvintele sau propozițiile sale, ci textul ca un tot, așadar să asamblăm ca „cititor” multitudinea componentelor într-un text inteligibil. Inteligibilitatea și interpretarea sa rămân chiar și în acest caz polisemice, deoarece termenii înșiși din care se constituie textul și diverșii factori care dau sens acestor cuvinte rămân polisemici și pot apărea în diferite combinații.

Reprezentanții acestei noi istoriografii continuă astăzi discuția despre o abordare critică a istoriei, care a fost demarată cu mai mulți ani înainte de francezul Michel Foucault cu teoria sa despre trecut ca „arhivă”.¹⁷ Foucault a comparat modul de exploatare al acestei „arhive” cu activitatea unui arheolog, care ar trebui să aplice o „arheologie a cunoașterii”, pentru a putea ține cont de marele rezervor de evenimente istorice și fenomene economice, sociale, politice, culturale, procedeu ce se cuvine a fi aplicat de oricine care se ocupă de examinarea istoriei. Modul de abordare a acestei abundențe de „descoperiri” din care este

compus textul trecutului depinde de punctul de vedere (analiza discursului) ce a fost ales cu scopul de a înțelege și a putea face inteligibilă o asemenea supraabundență de oferte. Aceasta înseamnă că un text nu poate fi înțeles doar când avem în fața ochilor diversitatea – pe cât posibil – a tuturor elementelor din care se compune textul respectiv, ci prin încercarea de lecturare repetată a textului cu ajutorul diferitelor căi de acces (discursuri). Astfel, cel care începe să analizeze textul nu-l va putea niciodată interpreta, în integralitatea lui, ca pe o mare povestire a unui trecut desfășurat într-un mod sau altul, cum obișnuia istorismul secolului al XIX-lea. Se credea pe atunci că trecutul putea fi înțeles și explicat într-o manieră veridică ca fenomen politic, precizându-se modele „ideologice” de interpretare ce proveneau din propriul prezent, așa cum erau statul, națiunea sau societatea. Ipoteza că istoria se lasă interpretată astfel se baza de fapt pe o neînțelegere. Poate este mai concludent dacă ilustrăm acest lucru printr-o comparație: chiar și în cazul propriilor experiențe ne este dificil să afirmăm în chip definitiv cum s-a petrecut ceva, dar știm prea bine cât de mult suntem expuși tentației de a interpreta cele trăite dintr-o contextualizare mai amplă a vieții, fără să putem explica în mod satisfăcător desfășurarea reală a întâmplărilor trăite. De aceea încercăm să interpretăm aceste evenimente iar și iar, apelând din nou la diferite aspecte și împrejurări, de unde rezultă că nu reușim să ajungem la o concluzie irevocabilă. Dar tocmai această deschidere, această schimbare de perspectivă ni se pare productivă, întrucât nu suntem nevoiți să ne confruntăm cu reproșul de a nu fi folosit toate împrejurările posibile pentru explicarea întâmplărilor trăite. Aceasta este cu atât mai valabil pentru complexitatea întâmplărilor trecute, ai căror martori nemijlociți nu am putut fi. În aceeași măsură în care un text literar permite tot mereu alte interpretări, ce nu se regăsesc neapărat în trama polisemică a textului, ci depind în plus de cunoașterea acelor împrejurări care definesc contextul socio-cultural și economico-politic al textului, tot la fel trecutul, ca un text complex, nu reprezintă o mărime fixă, univocă. Și contextul unui asemenea text se cuvine de aceea a fi inclus, ca parte integrantă, în acest text, pentru a-i putea extrage una dintre virtualele sale aserțiuni. Pentru a reuși să înțelegem trecutul, nu este suficient să îl putem citi

doar liniar – mai este nevoie de încă ceva. În afară de cunoașterea complexului de semnificații ale cuvintelor și propozițiilor în sine, sau, altfel spus, dincolo de respectarea intercalărilor textuale, este necesar să luăm în considerație acei numeroși factori care se regăsesc în text și care ne permit o posibilă interpretare, respectiv investigarea acelor fenomene care constituie totalitatea culturii.

Astfel de observații despre trecut ca text stau la baza dezbaterilor actuale despre perspectivele și metodele istoriografiei. Toate aceste considerații au ceva în comun: deoarece reconstituirea trecutului trebuie să aibă în vedere toți factorii culturali, ea rămâne permanent echivocă și polisemică. Reconstrucția istorică este așadar, după cum opinează americanul Hayden White¹⁸, comparabilă cu un text literar, care, urmare a numeroaselor ambiguități, argumentează metaforic și are de aceea întotdeauna un caracter ficțional. Pentru White nu doar prima formă este un text, ceea ce numește Foucault „arhivă”, ci și reconstrucția acestei prime forme textuale realizată de istoric s-ar apropia mai mult de un text, care ar fi mai asemănător cu o descriere poetică decât cu afirmațiile definitive, normative. Pe aceeași linie argumentează și adepții curentului „New Historicism”.¹⁹ Ei sunt preocupați mai ales despre cum se poate interpreta un text literar în mod intrinsec, dar cu suportul practicilor culturale colective ale unui timp trecut. Stephen Greenblatt privește trecutul în sine drept un „text” alcătuit din diversitatea fenomenelor culturale și, în cazul interpretării literar-istorice a unei prime forme literare concrete – spre exemplu în cazul interpretării unei piese de Shakespeare – pune la îndoială verosimilitatea tuturor amprentelor și interacțiunilor culturale ce transpar în text. Filologia devine pentru el o „poetică a culturii”.²⁰

La fel ca istoria în general, și istoria austriacă ar putea, în diversitatea fenomenelor ei culturale, care reflectă eterogenitatea, plurivalența și contradicțiile unei anume regiuni europene, să fie analizată ca un text ce trebuie decodificat, decriptat și înțeles. Polisemia acestui text se bazează în mod evident pe codificări multiple, care la rândul lor sunt rezultatul nenumăratelor influențe socio-politice și etnic-culturale, referințe interșanjabile, aculturații și delimitări; „multilingvismul” unui asemenea text lasă interpretarea sa univocă pe un tărâm nebulos, mai

mult decât interpretarea textelor comparabile. Codificările multiple și plurivalența stau mărturie, printre altele, pentru polisemia ce se poate observa în mod concret, relevând conturarea unei conștiințe individuale și colective coerente drept un proces permanent problematic și sinuos. Legitimările aflate într-o perpetuă schimbare dintre identitățile individuale și colective, împreună cu faptul că indivizii și întregi pături sociale prezintă mai multe identități, au fost aici întotdeauna determinate – atât în sens figurat, cât și în sens concret – și de acea diversitate întemeiată pe o lume existențială culturală și multilingvistică.

Simpla idee a ideologiei lingvistice naționale, conform căreia identitatea s-ar putea stabili prin alipirea de anumite limbi concrete persoanelor și grupurilor sociale, a fost întotdeauna hazardată și în consecință a cauzat multiple neînțelegeri și interpretări greșite. De aceea, impunerea limbilor literare moderne nu a dus doar la înlesnirea educației în regiunea central-europeană, care a fost țelul principal al iluminismului, ci, din cauza separării, așadar a politizării limbii, a generat nenumărate simptome de criză individuală și colectivă. Un „austriac” este german doar pentru că vorbește limba germană – nu cumva trebuie avut aici în vedere și contextul cultural mai mare, mai cuprinzător, deci factorii economici, sociali, politici, estetic-intelectuali, care determină diversitatea, pluricentrismul unei limbi concrete? Un locuitor al Carintiei, care vorbește slovenă, este sloven sau austriac? Un evreu din Viena, emigrat din Galiția în jurul anului 1900, era evreu, prin originea sa etnică sau lingvistic-religioasă, sau polonez, pentru că vorbea și polona? Era german, pentru că alegea să se exprime de acum în această limbă tinzând către un ideal de educație germană, ori austriac, sau poate vienez? Consider că dovada istorică a identităților multiple și a ambivalențelor, dar și momentul de criză al acestor orientări multipolare constituie un criteriu important pentru ceea ce se poate desemna ca fiind „austriac” și, în sens figurat, pentru ceea ce caracterizează o istorie austriacă. Aporia fiecărei îngustări a reflecției istorice prin aplicarea ideologiei naționale se manifestă aici într-o manieră foarte explicită. Urmare a înclinației către conflict a acestei situații ambivalente – consecință a referințelor și codificărilor multiple din cultura austriacă, precum și a condițiilor pluraliste –, „textul” ce trebuie decriptat, interpretat, este tot

mai polisemic și mai complex. El nu poate fi citit liniar, așa cum insistă o istoriografie politică unidimensională, ci implică necesitatea de a ține permanent seama de polisemia contextului său cultural. Ironia, *travesti-ul*, persiflarea ca specie literară și ca mod de trai vor apărea ca posibile moduri de reflecție ale acestei situații, încercarea recurentă de a se orienta către modele așa-zis sigure, univoce, ca limba națională, folclorul sau formele autoritare ale politicii, reprezentând o altă variantă a unei nesiguranțe existențiale înfățișate ca austromasochism. Acesta este determinat indubitabil și de acea eterogenitate, de acea ambivalență care există în complexitatea textului „Austria”.

Teoria unei istorii austriece

Expunerea unei istorii austriece sub aspectul unui „text” cultural complex trimite la o depășire a granițelor politice prestabilite și, în funcție de chestiunea concretă avută în discuție, obiectul ei va trebui definit uneori în sens mai îngust, alteori mai larg. Ceea ce este valabil pentru redarea fenomenelor culturale specifice ale trecutului va fi aplicabil și pentru analiza culturii într-o percepție amplă, de exemplu pentru cea a formării păturilor sociale, precum nobilimea, burghezia, funcționăria, muncitorimea sau pentru tradițiile unei culturi politice înrăurite de Contrareformă și iozefinism, care, datorită unei „longue durée”, și-au pus amprenta pe mentalitate, influențând puternic dinamica politică. Acest aspect este actual și valabil inclusiv pentru analiza acelei „mémoire culturelle” care devine plauzibilă când cercetătorul sesizează că aici se regăsesc elemente ce nu pot fi înțelese decât prin pluralitatea regională, prin diversitatea referințelor.

Metoda ce trebuie folosită la analiza acestor fenomene istorice va sublinia, în maniera unei „descrieri dense”, întemeiată pe diferite exemple concrete, nu doar asemănările, dar și diferențele, divergențele, polisemia, prin urmare înclinația latentă către crize și conflicte unde își are originea complexul sistem al acestei lumi pluraliste. În ciuda intenselor procese de aculturație, „alteritatea” elementelor singulare (le différent), care fuseseră uneori reliefate în mod conștient (stereotipuri „naționale”), rămâne prezentă și ascunde în ea germenii crizelor și conflictelor, căci de

obicei doar anumite elemente au întâietate în cadrul procesului de receptare; în același mod, existența simultană a unei diversități de elemente nu are un efect liniștitor, ci dezorientează, putând crea și sprijini simptomele crizei. Tipică pentru aceste sisteme complexe sincretice, ce cunosc o dezvoltare procesuală, de durată, este deci ambivalența lor antinomică. În funcție de un anumit punct de vedere formal, prin care se abordează și se sondează aceste sisteme, aceeași configurație culturală poate fi etichetată diferit. Un presupus fenomen austriac permite a fi clasificat așadar nu doar ca unul tipic austriac, ci și ca unul tipic italian, maghiar sau din Boemia. Analiza unui sistem complex va trebui să acorde mai multă atenție acelor domenii ce articulează mai nuanțat un astfel de sistem și care au fost excluse din istoriografia tradițională, în mare parte motivată politic, deoarece nu corespundea conceptului ei, pe care se bazau dezvoltările politice și teritoriale ulterioare. Conceptul descris trimitea către „orizontul de așteptare”²¹ definit de Reinhard Koselleck, care nu era încă disponibil pentru acel moment, și anume pentru trecut, ci exista doar în forma uneia dintre multele dezvoltări posibile, ca „orizont de așteptare” greu previzibil. „Orizontul de așteptare” al perioadei revolute era un altul, se compunea din toate acele coduri și elemente care fuseseră excluse sau marginalizate de istoria politică ulterioară. Coliziunea cotidianului cu pluralitățile politice, social-culturale și experimentarea caracterului lor problematic țineau în mod esențial de componentele „orizontului de așteptare” de atunci. Conceptele oferite în *Reichsgeschichten* („Povestirile Imperiului”) sau în *Kronprinzenwerk* („Lucrarea Prințului de Coroană”), ce postulau o respectare a elementelor diversității etnic-culturale, fără să emită judecăți de valoare, se înfățișau *ex post* ca un patriotism imperial utopic, care – din punctul de vedere al dezvoltărilor ulterioare – nu avea cum să aibă longevitate; în perioada respectivă nu erau doar alternative posibile ce puteau intra în discuție, ci concepte ce se bazau pe o experiență trăită. Considerațiile menționate ale unui Eötvös, Palacký, Popovici, Renner sau Jászi se încadrează pe această linie.

Valența ce stă la baza acestor observații este dovedită și de construcții teoretice, care sunt fundamentate de o lume pluralistă și reflectă în mod științific pluralități. Ar fi fascinant să prospectăm,

similar manierei în care am procedat pentru opereta din jurul anului 1900, și alte considerații muzicale, literare, filozofice, politice, sociale, economice sau politice, demarate încă de la jumătatea secolului al XIX-lea, să le „deconstruim” și să ne întrebăm dacă, odată readuse într-un context socio-cultural și socio-politic mai cuprinzător, așadar „reconstruite”, nu ar putea fi considerate în totalitatea lor drept mărturii pentru sistemul cultural complex din regiunea central-europeană. Aceste produse nu vor fi evaluate doar ca mărturii estetice sau științifice ale propriului domeniu îngust, ci trebuie desprinse din izolarea și „autonomia” lor specifică. Procedul este valabil, pentru a numi doar câteva exemple, nu numai pentru empiriocriticismul lui Mach, pentru care eul se definește dintr-o diversitate de elemente fluide, dar și pentru filozofia limbajului, ce presupune, după Fritz Mauthner, multilingvismul unei regiuni, pentru psihanaliza lui Freud, care vede echilibrul diversității amenințat prin reprimarea unor elemente, ori sociologia lui Ludwig Gumpowicz, care își bazează teoria societății pe eterogenitatea etnic-culturală a Monarhiei, ba chiar, dacă vrem, pentru dodecafonia Celei de-a Doua Școli Vieneze, care atribuie aceeași valență fiecăruia dintre cele douăsprezece semitonuri. În egală măsură se referă la teoria gestaltistă a lui Christian von Ehrenfels, care se ocupă cu relația părților izolate cu ansamblul, și unde Wolfgang Grassl și Barry Smith au văzut recent o posibilă abordare a unei teorii a Austriei.²² Toate aceste considerații se întemeiază pe o conștientizare a ansamblului de probleme ridicat de o astfel de situație ambivalentă. În domeniul politic s-a încercat o confruntare a acestei ambivalențe cu un concept naționalist, care își propunea o separare și o împărțire politică între spațiul existențial pluralist, politic și cel etnic-cultural. Dar și ideologiei naționale i-au fost utile experiențele care s-au manifestat în crizele individuale și colective ale acestei regiuni, rezultate tocmai din ambivalența identităților multiple condiționate de geometria etnic-culturală, din multipolaritatea identităților. În decursul procesului modernității, când crescuse numărul centrelor urbane cu locuitori din întreaga regiune eterogenă din punct de vedere etnic-cultural, crizele identitare deveniseră mai degrabă o problemă a orașenilor. Ideologia națională a încercat să țină în frâu aceste crize, insistând asupra unui concept holistic, a unităților politice

și culturale omogene, ceea ce a dus în final la o marginalizare „rațională”, cu alte cuvinte la fracționarea, mai întâi intenționată și apoi reușită a Monarhiei. „Orizontul de așteptare” al locuitorilor acestei regiuni era, desigur, conturat deosebit la diferitele pături sociale, definit de pluralitatea trăită cu fațetele ei pozitive și negative. O reconstrucție istorică a regiunii în cauză trebuie să includă toate aceste premise. Nici o istorie austriacă nu va putea lua doar una dintre respectivele variante drept fundament unic al alegațiilor sale, spre exemplu pe cele care au căpătat relevanță politică, ci va trebui să ia în considerație multitudinea de situații care au influențat cultura în sensul ei cuprinzător și să expună aporia unei metode determinate în mare măsură de ideologia națională.

Teoria unei istorii austriece se bazează pe o reflecție continuă a acelei situații pluraliste, ce a determinat cadrul existențial la momentul respectiv și care a rămas prezentă până acum în „spațiile amintirii”, într-o „memorie culturală”, așadar în tradiții culturale vii, înglobate în „textul” Austria. O istorie a Austriei, dar și istoria popoarelor acestei regiuni central-europene ar putea să servească ca dovadă, dincolo de intenția istoric-descriptivă reducăționistă, inerentă fiecărei examinări istorice, că fiecare reconstituire istorică care se lasă condusă de un obiectiv motivat din punct de vedere național-ideologic, este în realitate falsă și imposibilă. O istorie a Austriei trebuie să mai pună de acord încă două aspecte. Mai întâi să fie un indiciu pentru relevanța acelor construcții teoretice postmoderne, ce pledează pentru acceptarea pluralităților, și, în al doilea rând, să contribuie indirect la discursul despre două teorii semnificative ale modernității: una care accentuează cu precădere diferențierea și pluralizarea modului de viață (conturată în modernitate, încă de la sfârșitul secolului al XV-lea, și dominantă în postmodernism), mereu contracarată de concepte holistice, cu ajutorul cărora s-a dorit îndepărtarea înclinației spre criză a modernității; și a doua, care reduce conceptul modernității îndeosebi la procesul emancipator dictat de iluminism, al unificării și suprimării pluralităților „pre-moderne”, întrevăzând de aceea sfârșirea proiectului modernității finalmente în Holocaust.²³

Relevanța acestor considerații este consolidată și prin acele teorii noi care au luat naștere în cercul curentului „New Historicism”. Este

remarcabil cât de asemănătoare sunt aceste teorii cu cele zămislite în Austria în jurul anului 1900. În acest context doresc să trimit la un aspect de teoria culturii, care a fost dezvoltat cu mai mulți ani în urmă în Statele Unite de către reprezentanții a ceea ce numim „Cultural Studies”. Este vorba mai întâi despre o definiție a Americii, așadar despre o poziționare a Americii în raport cu situația sa socială „multiculturală”, deci pluralistă – iar aici putem face comparația cu „Austria”, cu Monarhia ca sistem pluralist – și în al doilea rând despre reflectarea acelei stări culturale postmoderne, comparabilă cu modernitatea vieneză, care se prezintă în chip fragmentat și diferențiat, deci „democratic”. Pentru a putea percepe intelectual o situație culturală atât de complexă cum este America, ar fi nevoie, din punct de vedere metodologic, de un procedeu inter- sau transdisciplinar.²⁴ Ceea ce a spus Alice Kessler-Harris în 1991 în fața „American Studies Association” despre un „concept al Americii”, este, în opinia mea, comparabil cu procedeul analitic propus de mine referitor la „Austria”: „Far from undermining, the search for unity, identity, and purpose, the multicultural enterprise has the potential to strengthen it ... If it redefines identity from a fixed category to a search for democratic culture, if it refuses to acknowledge a stable meaning or precise unchanging definition of America, multiculturalism nevertheless opens the possibility of conceiving democratic culture as a process in whose transformation we are all invited to participate.”²⁵ Cu alte cuvinte, aceasta înseamnă, nici mai mult, nici mai puțin, decât că acele criterii ale teoriei „unei” istorii austriece se bazează pe premise de conținut și concepții similare cu criteriile teoriei „unei” istorii americane. Interesul pentru „o” istorie, pentru „o” cultură a Austriei și a acestei regiuni central-europene este deci important nu doar într-un sens limitat; el atinge iminent chestiuni care pot fi pertinente și pentru alte fenomene culturale.

Note

¹ Michel de Certeau, *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt/M. 1991, 71, cit. 74.

² Jacques Le Goff, *Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1992, 228.

³ Alfred Schütz, *Theorie der Lebensformen*, hg. und eingel. von Ilja Srubar, Frankfurt/M. 1981. Alfred Schütz, Thomas Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, 2 Bde, Frankfurt/M. 1984.

- ⁴ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York 1973, 89. Cf. și C. Geertz, *Kulturbegriff und Menschenbild*, în: Rebekka Habermas, Niels Minkmar (Hg.), *Das Schwein des Häuptlings. Sechs Aufsätze zur Historischen Anthropologie*, Berlin 1992, 56-82.
- ⁵ Claus Leggewie, *Ethnizität, Nationalismus und multikulturelle Gesellschaft*, în: *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit 2*, hg. von Helmut Berding, Frankfurt/M. 1994, 46-85.
- ⁶ Hans Peter Thurn, *Abbau von Kultur: Dekulturation*, în: Friedhelm Neidhardt, M. Rainer Lepsius, Johannes Weiss (Hg.), *Kultur und Gesellschaft. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 27*, Opladen 1986, 379-396, cit. 382.
- ⁷ Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, 9. Aufl., Frankfurt/M. 1994, 282-310.
- ⁸ *Ibidem*, 288.
- ⁹ *Ibidem*, 294.
- ¹⁰ Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt/M. 1988.
- ¹¹ Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, 288.
- ¹² Eric Hobsbawm, Terence Ranger (ed.), *The Invention of Tradition*, 274.
- ¹³ Cf. Erich Zöllner, *Der Österreichbegriff. Formen und Wandlungen in der Geschichte*, Wien 1988.
- ¹⁴ Cf. și Herwig Wolfram, *Ethnogenesen im frühmittelalterlichen Donau- und Ostalpenraum (6. bis 10. Jahrhundert)*, în: Helmut Beumann, Werner Schröder (Hg.), *Frühmittelalterliche Ethnogenesen im Alpenraum*, Sigmaringen 1985, 97-151. Idem, *Die Geburt Mitteleuropas. Geschichte Österreichs vor seiner Entstehung 378-907*, Wien 1987. Ediția revăzută: idem, *Grenzen und Räume. Geschichte Österreichs vor seiner Entstehung*, Wien 1995. Herwig Friesinger, Brigitte Vacha, *Die vielen Väter Österreichs. Römer, Germanen, Slawen. Eine Spurensuche*, Wien 1987.
- ¹⁵ Frank Robert Vivello, *Handbuch der Kulturanthropologie. Eine grundlegende Einführung*, München 1988, 51.
- ¹⁶ Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/M. 1994, în special 7-43.
- ¹⁷ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1981, în special 113.
- ¹⁸ Hayden White, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1991. Cf. și idem, *Der historische Text als literarisches Kunstwerk*, în: Christoph Conrad, Martina Kessel (Hg.), *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*, Stuttgart 1994, 123-157.
- ¹⁹ Moritz Baßler (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt/M. 1995.
- ²⁰ Stephen Greenblatt, *Kultur*, în: Moritz Baßler (Hg.), *New Historicism*, 48-59.
- ²¹ Cf. Reinhard Koselleck, „Erfahrungsraum“ und „Erwartungshorizont“ – zwei historische Kategorien, în: idem, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1979.

Ideologia operetei și modernitatea vieneză

- ²² Wolfgang Grassl, Barry Smith, *A Theory of Austria*, în: J. C. Nyiri (Hg.), *Von Bolzano zu Wittgenstein. Zur Tradition des österreichischen Philosophie*, Wien 1986, 11-30.
- ²³ Stephen Toulmin, *Kosmopolis. Die unerkannten Aufgaben der Moderne*, Frankfurt/M. 1992. Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Hamburg 1992.
- ²⁴ Cf. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler (Hg.), *Cultural Studies*, New York-London 1992.
- ²⁵ Alice Kessler-Harris, *Cultural Locations. Positioning American Studies in the Great Debate*, în: *American Quarterly* 44 (1992) 311. Apud Günter H. Lenz, *American Culture Studies. Multikulturalismus und Postmoderne*, în: Berndt Ostendorf (Hg.), *Multikulturelle Gesellschaft: Modell in Amerika?*, München 1994, 167-187.

Capitolul 8

Pluralitate și „atelierul operetei” în modernitatea vieneză

Sistemul complex oglindit de operetă

Revenind după această lungă digresiune, este necesar să ne întrebăm în ce raport se afla opereta cu astfel de pluralități, cu un astfel de sistem complex, ce funcție îi revenise în trecut și ce funcție ar putea să aibă ca „loc al memoriei” pentru prezent.

Pentru a răspunde la aceste întrebări vom lua ca punct de plecare următoarea considerație. Dacă o formă artistică precum opereta, care se adresa unui larg public urban, își dorea să aibă succes, trebuia să aspire la o argumentație cu vocabule care să fie înțelese, la utilizarea de coduri muzicale și literare care să poată fi decodate de către receptori, la crearea unui cadru de viață pe scena teatrului, unde spectatorii să se poată regăsi și identifica cu spațiul lor existențial. Valsuri, ceardașuri, polci, mazurci, sau un cântec vienez de tavernă, un cântec popular croat și o melodie ungurească erau semnale muzicale care reprezentau pentru spectatori lumea lor de proveniență în chip real. Prin ofertarea unor astfel de simboluri într-o împletire și alăturare constantă, opereta a creat un ansamblu de referințe muzicale și tematice, contribuind nu doar la o aculturație muzicală, ci familiarizându-i în plus pe spectatori atât cu ce le era propriu, cât și cu ce le era la început străin, necunoscut; aceasta a avut drept urmare faptul că elementele străine au devenit treptat nu doar cunoscute și descifrabile, ci chiar parte din propria avuție culturală. Acesta a fost un proces de schimburi culturale – care, deși nu a cuprins toate păturile sociale, a avut loc în perioada când în sfera politică s-a marșat pe diferențe și pe strădania de a delimita sinele de alteritate.¹

Reconstrucția culturală nu trebuie deci să se bazeze exclusiv pe argumentațiile politice reprezentative doar pentru conștiința politică a anumitor grupuri sociale, ci mai degrabă să ia în considerație nivelurile de conștiință și diferitele sale componente aferente altor păături sociale. Este frapant că tocmai la sfârșitul secolului al XIX-lea, când naționalismul extrem și șovinismul din politică aproape că nu mai permiteau un dialog normal pe diferite scene culturale, în muzică păreau să funcționeze fără asperități procese intense de schimburi. În muzica specific vieneză, respectiv a Austriei de limbă germană (din Cisleithania) locuitorii își apropiau ceardașuri, polci sau mazurci, tocmai prin aceste schimburi reciproce, în același mod în care, de exemplu, valsul vienez a devenit parte constitutivă din repertoriul muzical popular din Ungaria sau Boemia.

În al doilea rând, producătorii de operete erau conștienți de caracteristica pluralistă a receptorilor și știau să o folosească în avantajul lor. Succesul lucrărilor lor nu era legat în ultimă instanță de premisa că produsele lor vor fi înțelese. Încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, scriitorul iozefinist Johann Pezzl observa că „vinezii veritabili dispăruseră”, pentru că aici populația era complet amestecată, mai mult ca în alte părți, pentru că „nici o familie nu putea să-și stabilească urma originii etnice până la a treia generație”: „Doar la Viena sângele patriei s-a subțiat atât de mult prin imixtiunea cu alte națiuni, încât aproape că nu mai iese atât de des în evidență”.² În ultima parte a secolului al XIX-lea, vinezii cu propensiune către discursul *deutsch-national*, ca poetul Ferdinand von Bauernfeld, nu au mai vrut să permită acest lucru: „Unde este lutul care unește provinciile poliglote unele de celelalte ... Viena era odată un oraș german, ținea la tradiția originii sale.”³ Realitatea socială și cea a propriei percepții corespundeau totuși mai mult sau mai puțin acelei descrieri care, conform unei anecdote, este atribuită lui Johann Strauss: „Pentru mine Offenbach a constituit primul imbold. Ceea ce la Offenbach provine din spirit, la mine vine din suflet. Dar și sufletul este policrom, mai ales când este vorba despre un vienez veritabil: fie că este din Austria Inferioară sau Superioară, Boemia, Ungaria, Polonia sau de la sud. La mine se mai adaugă ceva. Bunicul meu a emigrat din Spania. De la el am chipul

nobil de hidalgo. El s-a căsătorit cu o fiică de hangiu din Leopoldstadt. Cârciuma era pe malul Dunării, iar pe acolo mergeau marinari în sus și în jos fredonându-și liedurile. Tata era pe atunci un băiețel – sângele spaniol combinat cu melanjul austriac l-au făcut muzician vienez. ... Eu ilustrez acum Austria într-un alt mod. Vă veți mira cum făcea soția mea acest lucru ... Meniu: ‘supă risotto în manieră triestină’, ‘tocănița de pește – maghiară’, ‘friptură rumenită cu ceapă – poloneză’, ‘găluști de pâine în prosop – din Boemia’, ‘pulpe de pui cu salată de castraveți – din Austria Superioară’, ‘ștrudel de mere – rețeta ideală’. Vinuri: Tokay, Perla Dunării; șliboviță. Acest simbol culinar al Austriei era consumat cu evlavie.”⁴

În al treilea rând, la aceste două puncte de vedere s-ar mai adăuga unul, pe care l-am menționat înainte: împrumutul elementelor folclorice este un indiciu că opereta vieneză se folosea muzical și literar de toată bogăția diversă de citate a regiunii, culese de pe întregul ei teritoriu. Atât valsul vienez, cât și ceardașul unguresc, remodelat prin muzica țigănească, sau polca din Boemia erau totuși forme de expresie de muzică populară „stilizată”, oferindu-le orășenilor o apropiere de popor și o autenticitate care nu se mai regăseau în realul imediat. Aici este deci vorba despre un fel de „distanțare muzicală”, care a escamotat realitatea concretă, construind cel puțin o imagine falsă a realității. Astfel, limba muzicală a operetei vieneze a contribuit în egală măsură la o „falsă conștiință”, la o lume imaginară, care nu era în deplină concordanță nici cu realitatea socio-culturală, nici cu cea socio-politică, operând în același mod în care tematizarea metaforică, aluzivă a subiectelor literare a favorizat reprezentări ireale ale raporturilor sociale. Au apărut clișee, care uneori s-au păstrat până în prezent, dacă este să ne gândim doar la valsul vienez utilizat ca sinonim pentru Viena și Austria, ori ceardașul unguresc ca trăsătură de identificare pentru esența maghiară. Aceste modele kitschizate de identificare erau atât de răspândite în jurul anului 1900, încât uneori muzica populară „originară” (descoperită în Ungaria de Béla Bartók și Zoltán Kodály în 1906), a fost pur și simplu ignorată de operetă, deoarece existau toate premisele să fie trecută cu vederea.

Capelmaștri itineranți

Cunoașterea coloritului muzical variat nu se datorează doar originii culturale plurietnice a producătorilor de operetă, ea nu se reduce numai la situația specifică a receptorilor dintr-un mediu urban multicultural. Importante sunt, în egală măsură, contactele personale cu bogăția culturală a unei regiuni, contacte uneori întâmplătoare, dar care pot fi identificate cu ușurință în operele artiștilor. O privire în *Strauss-Elementar-Verzeichnis* [catalog tematic bibliografic al operelor lui Strauss, n.trad.] demonstrează că autorul folosea locurile de sejur, a căror alegere în general era strâns legată de intenții componistice concrete, pentru a prelucra elementele, stilurile folcloristice și muzicale locale respective sau pentru a finisa compozițiile.⁵ Mulți compozitori de operetă și de muzică de divertisment erau ei înșiși șefi de fanfară militară sau fii de capelmaștri, precum Carl Michael Ziehrer, Karl Komzák, Béla Kéler, Emil Nikolaus von Reznicek sau Julius Fučík. Fanfarele militare care rămăneau cantonate la regimentul de infanterie erau orchestre calificate, aveau încă din 1851 cel puțin 48 de muzicieni – fanfara militară a lui Lehár din Pola număra chiar 110 de oameni⁶ – și dobândiseră de regulă un înalt nivel muzical. Atribuțiile lor constau în interpretarea muzicii de marș, sau de paradă (pentru concertele militare și cele din piețele publice destinate unui public larg), iar uneori cântau la ceremonii funerare. Câteodată erau solicitați să-și pună la dispoziție serviciile în cazinourile ofițerești sau, și mai important, să cânte muzică de concert și de dans la sărbătorile și balurile populare. Referitor la ansamblul instrumentelor muzicale, aceasta însemna că, pe lângă instrumente de suflat, fanfarele trebuiau să dispună și de o instrumentație pentru orchestră de coarde, de aceea nu era ceva ieșit din comun ca unii dintre membrii fanfarei militare să cânte la mai multe instrumente.

Franz Lehár a lucrat timp de doisprezece ani (1888-1900) ca șef de fanfară militară la diferite garnizoane din Viena, Losoncz, în Ungaria Superioară (Slovacia), Pola, Triest și Budapesta. Aflându-se din nou la Viena, în 1900 a făcut pasul decisiv și s-a mutat de la capela regimentului 26 la Theater an der Wien. Experiența anterioară de capelmaștru s-a dovedit foarte folositoare în această nouă funcție.

Acolo își însușise un repertoriu bogat de muzică „serioasă” și de divertisment, învățase să instrumenteze această muzică, fusese obligat să se descurce și cu orchestre mai mici și să întrebuințeze muzicienii pentru diverse sarcini, să le încredințeze diferite instrumente. Un șef de fanfară militară de factura lui Lehár a reușit să aranjeze și să orchestreze piese în felurite moduri, în funcție de cerințe și necesități. „Astfel au învățat capelmaștrii să se descurce cu mijloace cantitative și calitative reduse: dacă șeful fanfarei militare voia să aibă un renume bun și să și-l păstreze, orchestra trebuia să sune bine oricum. Lehár și cel care i-a stat alături din punct de vedere artistic, mai precis componistic, dar și în calitate de excelent conducător de orchestră, Karl Komzák (și el absolvent al Conservatorului de Stat din Praga) aveau în domeniul orchestrei două modele luminoase – pe Bedrich Smetana și pe Antonin Dvořák. Am putea afirma cu ușurință că partiturile *Dansurilor slave* ale lui Dvořák au fost executate de Komzák sau Lehár, dar niciodată de Suppé, Millöcker sau Johann Strauss!”⁷

Încă nu a fost formulat un răspuns exhaustiv la întrebarea dacă și în ce măsură muzica militară a influențat muzica de dans și de divertisment a vremii, deci și opereta, modelându-le calitativ. În legătură cu aceasta, Norbert Linke, specialist în Johann Strauss, avansează câteva sugestii provocatoare: „Cine își propune să caute originea leitmotivelor militare și a distribuției instrumentelor nu doar în marșuri, ci și în muzica de dans și divertisment, va trebui să întreprindă numeroase cercetări. De aici ar rezulta o lucrare cuprinzătoare, de sine stătătoare, care nu a fost încă realizată.” Linke este de părere că la Strauss „aproape toate secvențele introductive ce invită la vals sunt conturate în stil ‘cadențat militar’, că adesea „insertiile de trompetă ... conectează melodiile și frazele melodice potențându-le”: „De altfel, asemenea caracteristici pătrund – mai mult sau mai puțin evident – aproape în toate nucleele și structurile ‘U-Musik’”⁸ [prescurtare de la *Unterhaltungsmusik*, muzică de divertisment, n.trad.].

Dacă facem abstracție de abilitățile „artizanale” solide și de o anume formă a limbajului muzical, care influența și alte categorii ale genului, lucrul în domeniul muzicii militare a stimulat cu siguranță fantezia muzicală, inventivitatea melodică. Șefii de fanfară militară

aveau în serviciile lor deopotrivă muzica, melodiile și ritmurile întregii Monarhii. Ei trebuiau să se mute din garnizoană în garnizoană sau străbăteau împreună cu regimentele lor diferite părți ale Imperiului. Acolo, pe lângă marșurile și liedurile obișnuite din repertoriul muzical al regimentului respectiv, interpretau pe scene publice nu doar aranjamente din opere și simfonii, ci, la cererea populației, și melodii locale. Repertoriul lor, care „acoperea o gamă de la operă până la muzica populară și de divertisment”⁹, era îmbogățit astfel cu elemente muzicale dintre cele mai diverse, preluate de la naționalitățile întregii regiuni, care erau bineînțeles folosite peste tot, indiferent unde se aflau sau oriunde călătoreau. Șefii de fanfară militară au contribuit astfel indirect, împreună cu orchestrele lor de regiment, la răspândirea și popularizarea celor mai variate elemente de muzică populară ale întregii Monarhii; efectul a fost propagarea rapidă a muzicii popoarelor Monarhiei, iar cele mai felurite elemente de muzică populară au devenit treptat stereotipuri imuabile pentru țările lor de proveniență.

Diversitatea reprezentațiilor de muzică populară s-a bucurat de o mare simpatie în rândul spectatorilor, ele plăcând în mod deosebit receptorilor proveniți ei înșiși din cele mai îndepărtate colțuri ale Monarhiei, cum era cazul populației medii orășenești a Vienei, care, în procent mai mare de cincizeci la sută, nu erau la origine „vieniți veritabili”. Faptul că foști capelmaștri, ținând cont nu în ultimul rând de receptorii lor atât de puternic amalgamați, se foloseau de acest repertoriu de muzică populară poate fi demonstrat fără îndoială prin exemplul oferit de Lehár – încă din *Kukuschka*, *Tinichigiul ambulant* sau *Văduva veselă*. La fel ca Lehár în perioada șederii la Losoncz, ei își însușiseră în activitățile lor anterioare abilitățile de a armoniza, de a orchestra muzica populară, îmbogățind-o și cu alte fraze muzicale, „înstrăinând-o” astfel: „Pentru a-și rotunji câștigul insuficient, el alcătuia potpuriuri din opere și cântece populare, reorchestra partituri clasice și piese muzicale populare pentru capele militare.”¹⁰ Îmbogățite cu elemente autohtone, se obținea și acel efect spumos-exotic, cu alte cuvinte diferit muzical față de alte compoziții, care va face atât de atractivă opereta vieneză a sfârșitului de secol.¹¹ Această bogăție muzicală de citate a fost întreținută și prin faptul că toți compozitorii ei

erau angajați ca șefi de orchestră la teatre din diverse părți ale Monarhiei, uneori și în țările învecinate, sau, precum Johann Strauss, călătoriseră cu orchestrele lor prin Monarhie și prin jumătate din Europa. Suppé, deși nu învățase niciodată prea bine germana, era angajat uneori și în Prusia, Millöcker, înainte să obțină o slujbă la Viena, fusese capelmaistru de teatru la Graz, iar Oscar Straus sau Leo Fall activaseră la „Überbrettl-ul” [super-cabaret, unul dintre primele cabarete literare din Germania, n.trad.] lui Wolzogen în Berlin sau fuseseră șefi de orchestră la Brno, Teplitz ori Mainz, înainte de a se stabili la Viena. Ei se înscriau de altfel într-o tradiție de pe urma căreia au știut să profite și alți muzicieni, precum dirijorul Gustav Mahler. Nu ar avea sens să mai subliniem că o asemenea mobilitate profesională era benefică pentru însuși dinamismul lor și, prin urmare, pentru creativitatea muzicală.

Făcând abstracție de funcția ei de intermediere culturală, prin operetă au fost accentuate și propagate cu siguranță și imagini necunoscute, străine sau cel puțin diferențe etnice și culturale, cu alte cuvinte, alteritatea. În plus, chiar forma muzical-teatrală a genului operetei, cu reprezentarea ei neconformă realității, ca într-o atmosferă de basm, forma veselă și voalată de tratare a subiectului, totul sugera o tipizare a personajelor și a originilor lor, a contextelor culturale și a cutumelor de viață, a modului lor de relaționare sau a simbolurilor socio-culturale de identificare semnificativă, precum limba, situația economică (meserii tipice și uzanțele profesionale – nu doar ale păturilor distincte, ci și ale locuitorilor diferitelor țări), convingeri morale sau religioase. Teatrul de divertisment își propunea fără îndoială să fie formator de identitate, iar pentru asta recurgea la mijloace obișnuite și ușor inteligibile, prin care imaginea proprie, subiectivă, sau ceea ce se presupunea că este sau că vrea ea să fie, era accentuată sau contracaraată prin juxtapunerea de modele „necunoscute”, prin sublinierea trăsăturilor divergente ale celui alt.

Ca gen artistic specific pentru Monarhie, respectiv Europa Centrală, opereta vieneză însuma așadar trăsăturile sistemului complex al pluralității etnice și culturale din această regiune. Ea a contribuit astfel la acea cunoaștere și prețuire reciprocă pe care politica nu mai era capabilă să o realizeze, de aceea, evident că s-a încercat o

instrumentalizare a operetei în scopuri politico-ideologice. Un exemplu îl oferă integrarea subiectului lui Jokai în prelucrarea lui Ignaz Schnitzler pentru *Voievodul țiganilor* (1885)¹² combinată cu adăugirile muzicale, tipic „austro-ungare” ale lui Johann Strauss, ca o contribuție la împăcarea elementului „austriac” cu cel „maghiar” în Monarhia dualistă de după 1867. Astfel, opereta vieneză a fost ultimul, poate singurul gen artistic comun pentru întreaga Monarhie habsburgică. În mod cert ea a fost un produs al pluralității etnic-culturale a regiunii central-europene, o specie în care se oglindea memoria culturală a popoarelor și a culturilor acestui spațiu, un exemplu de aculturație și diseminare culturală, tocmai într-o vreme când tendințele disociative, centrifugale, atribuite și ele acestei pluralități, amenințau să dezagrege coeziunea regională.

Plictisul

Opereta vieneză nu a reprezentat exclusiv cristalizarea muzical-tematică a pluralității regiunii Europei Centrale. În operetă se oglindeau, literar și muzical, nu doar mentalitatea păturii populației urbane de mijloc, ci mai curând reacțiile ei la transformările social-economice și social-politice care au declanșat procesul de modernizare ce a cuprins întreaga Europă. Acesta a contribuit la o schimbare radicală a vieții în orașele Monarhiei habsburgice, cu predilecție în marile centre urbane. Arta și literatura „modernității vieneze” pot fi privite, printre altele, și ca expresie estetică sublimată a acelor schimbări social-culturale, a acelei diferențieri a societății și a acelei fragmentări a conștiinței într-un mediu intelectual burghez elevat, care s-a manifestat nu doar aici, ci și în alte păături sociale.¹³ Producătorii și receptorii operetei vieneze fac dovada acestui context de sociologie a cunoașterii. Acum sunt confrunțați cu acele „crises d'identité” (Jacques Le Rider) sau cu „plictisul” – care au stat la baza acestei constelații, nu doar printr-o autopsie intelectual-estetică, ci în egală măsură prin refugiul într-o lume imaginară a divertismentului, care putea să dea uitării neplăcerile cotidianului, respectiv a plictisului – el reprezentând o consecință a capitulării în fața cotidianului ostil. Într-o monografie despre Parisul lui Offenbach,

Siegfried Kracauer dedica un întreg capitol plictisului. Kracauer pune în legătură dependența de divertisment a perioadei respective, de care operetele știau să facă uz, cu un plictis general, care ar fi caracteristic pentru modernitate.¹⁴ Walter Benjamin vede aici un fenomen simptomatic al timpului lui Baudelaire, de aceea cartea sa *Passagen-Werk* („Proiectul Arcadelor”) include și o lungă culegere de texte referitoare la plictis.¹⁵

Plictisul era într-adevăr un fenomen nu doar perceput de contemporani, aceștia făcuseră din el chiar un obiect de studiu, precum francezul Émile Tardieu în anul 1903.¹⁶ Cu toate acestea, nici Kracauer și nici Benjamin nu au încercat să explice acest fenomen al plictisului printr-o contextualizare mai cuprinzătoare, prin situația economică și socială schimbată. Pentru a explica un fenomen care nu afecta doar clasa muncitoare, ci devenise definitoriu mai ales pentru burghezie, a reduce plictisul doar la accepțiunea simplificatoare a lui Marx și Engels, aceea a unui „chin infinit al muncii, unde se realizează același proces mecanic fără încetare”¹⁷, este în opinia noastră insuficient. Cauza reală a plictisului, ce cuprinsese pe reprezentanții tuturor păturilor sociale, își avea cu siguranță originea în procesul de diferențiere socio-economic al modernizării. Acea diferențiere rezulta tocmai din procesul modernizării economice, din oferta de mărfuri continuu crescândă, sporită, diversificată, nu doar din sfera economică, ci și din cea culturală, prezentată provocator potențialilor interesați, și de care tot mai mulți oameni știau cum să profite; în fine, din ce în ce mai des ideea, chiar experiența trăită, că banii fac oricând ca toate produsele, chiar și oferta produselor culturale, să fie accesibile, că omul era nevoit să facă o alegere tocmai prin multitudinea de produse, ceea ce crea adesea nesiguranță subiectivă, imposibilitatea de a găsi o soluție – toate acestea aveau drept consecință diferențierea și fragmentarea conștiinței, deci aici se afla cu siguranță cauza reală a plictisului. Pentru a reprima sau a uita situația subiectivă de criză, din acest plictis se putea evada ori în plăceri, atunci când ofereau o alternativă compensatorie la dorința de divertisment, sau i se ținea piept prin atitudini individuale.

Dandy-ul, flâneur-ul, sunt figuri tipice ale acestei perioade a modernității, iar în Parisul lui Baudelaire și în alte metropole europene,

în spatele celor două tipologii se ascundea un anume „mode de vivre” vizavi de o diferențiere crescândă și o dinamizare a cotidianului orașului mare, „modern” cu alte cuvinte.¹⁸ Din pana lui Richard von Schaukal, un contemporan vienez al operetelor, provine o descriere excelentă, compusă aproape în stilul unui dialog dintr-un libret de operetă, rapid așternută pe hârtie, a ceea ce se înțelege printr-un dandy (vinez): „Ceea ce îl surprinde instantaneu în mod neplăcut pe observatorul unui dandy este varietatea sa, sfericitatea ce se compune din sute de straturi, care îl enervează, pentru că el este unilateral, simplu, unghiular. Un dandy este șlefuit. El poate, doar printr-o singură mișcare, să-și facă toate fațetele să sclipescă. El poate să le facă să scânteieze și apoi să le stingă. Dar toate rămân șlefuite.” Un dandy – și asta pare să aibă legătură și cu ironia și persiflarea din operete – „își ironizează propria conștiință, un gentleman nu își ironizează vreodată nici conștiința și nici altceva.”¹⁹ Tocmai în orașe, unde acest fenomen s-a făcut simțit cel mai clar, a mai apărut un aspect, care a contribuit la amplificarea plictisului: locuitorii acestor orașe aveau, în cel mai bun caz, cunoștință unii de ceilalți, dar în realitate nu se cunoșteau decât superficial sau chiar deloc, nu se simțeau racordați la acel spațiu și trăiau de aceea într-o continuă înstrăinare și în anonim.

Necesitatea crescândă pentru delectare, pe care teatrul de divertisment voia să o satisfacă, poate fi interpretată ca o reacție la această mentalitate a modernității: se încerca o evadare din plictis, chiar dacă pentru o seară doar, în sala întunecată a teatrului; acolo veselie avea un efect compensator, ceea ce nu putea să ofere seriositatea cotidianului. Pe de altă parte, acolo, în foaierea teatrului se putea experimenta, de pe poziția spectatorului, chiar o anume formă de cunoaștere reciprocă, iar interesul pentru subiectele de divertisment era o platformă care alunga anonimul și înstrăinarea; era un interes comun, care îi apropia pe mulți dintre spectatori unii de ceilalți, având drept scop crearea unei anume convergențe între indivizi. Totodată era o întâlnire în condiții speciale, care în realitate nu desființa anonimul, doar părea să îl suspende în întunericul stalului sau în înghesuiala unduitoare a culoarelor. Opereta, una dintre cele mai iubite forme de divertisment ale serilor pentru largi pături ale societății, era doar parțial

o formă deosebit de subtilă și rafinată de agrement, ce înlătura plictisul. Și conținuturile „moderne”, intermediare de operetă, unde se regăseau toți spectatorii, puteau genera o convergență, care era capabilă să determine un anumit tip de identitate colectivă. Pe de altă parte, evadarea crescândă în divertisment, oferită de operetă, respectiv multitudinea de noi oferte, care trebuiau prezentate pentru a-i satisface pe spectatori, era un indiciu suplimentar că atât plictisul, cât și înstrăinarea ori anonimatul nu puteau fi ameliorate, ci aparent se găseau într-o creștere continuă.

Faptul că din a doua jumătate a secolului al XIX-lea cererea pentru opere a crescut permanent, în Monarhie, a dus la constituirea unor adevărate ateliere de opere, pentru a putea răspunde cererii sporite cu producții tot timpul noi, actuale – similare cu așa-numita „Fabrique de romans, Maison Alexandre Dumas et Cie” din Parisul anilor '50 ai secolului al XIX-lea. Foiletoanele și romanele, și anume lecturile de divertisment care apăreau ca seriale în cotidiene, sunt doar unul dintre semnalele necesității sporite pentru delectare, ele erau cele mai bune garanții pentru numărul mare de cumpărători ori abonați, aducând în consecință și un profit considerabil. De aceea scriitorii trebuiau să-și ia angajamentul de a livra, pe cât era posibil, o cantitate mare de material de lectură, foiletoane ori romane, urmând să fie bine remunerați de către redactori, respectiv editori. Dumas a fost de exemplu obligat de „Constitutionnel” să livreze anual 18 romane în contul sumei de 63000 franci. Pentru că această cantitate de muncă depășea puterile unui singur om, el era obligat să-și angajeze colaboratori de tip „ghostwriter”, fapt ce nu poate mira pe nimeni. „Circula zvonuri că Dumas angaja în beciurile sale o întreagă companie de literați săraci.”²⁰ Așa cum un foileton nu trebuia să provină întotdeauna din condeiul „autorului” și cum la un roman de „literatură de divertisment” lucrau la Paris mai mulți autori „în regim corporatist”, la fel puteau și în alte domenii de producție culturală să fie angajate colective întregi. În artele vizuale, în pictură de exemplu, aceasta nu era ceva nou: trebuie doar să ne gândim la marile școli de pictură ale unui Rembrandt sau Rubens. Atribuirea originală a unui tablou este de aceea până astăzi o răspundere pe cât de importantă, pe atât de dificilă pentru cercetătorii din domeniul istoriei artei.

Multitudinea autorilor de operetă

Astfel, nu este deloc de mirare că, exceptând diviziunea tradițională a muncii între compozitori și libretiști, mai mulți „autori” erau răspunzători uneori pentru producerea de operete la Viena. E necesar de reținut mai întâi că cele mai multe librete nu proveneau de la o singură persoană, ci de la mai multe. Dar nu numai libretele erau scrise de regulă de mai mulți autori, ci și pentru execuția operetelor semnav adesea mai multe persoane. Chiar și la compozițiile funcționale, cu alte cuvinte la muzica de dans și de divertisment a perioadei Biedermeier era un obicei răspândit ca la aranjarea melodică, la armonizare și mai ales la orchestrare să fie implicate mai multe persoane. Dacă ne gândim la „Trio-ul compus din două viori și o chitară” inițiat de Josef Lanner în 1819, căruia i s-a alăturat mai apoi Johann Strauss-tatăl cu viola sa, unde nu erau decât puțini muzicieni executanți implicați, atunci poate fi verosimil că și acest mic ansamblu a început să funcționeze ca „manufactură de valsuri”: „Dacă la început producțiile funcționale erau compuse în micul ansamblu al lui Lanner ca într-o manufactură de valsuri, adesea prin colaborări colective, și procesul componistic s-a individualizat prin formele de expresie ce începuseră să fie din ce în ce mai diferite”.²¹ Deoarece Johann Strauss-fiul a continuat armonizarea și orchestrarea generației precedente în aceeași tradiție (exceptând unele prelucrări comune ocazionale ale fraților Strauss, aranjamentul orchestral a numeroase dintre lucrările lui Strauss a fost realizat de experți²²), trebuie să avem în vedere mai puțin experiențele componistice deficitare ale lui Strauss, cât o formă atunci uzuală de producție muzicală, urmărind cele mai diferite modalități de punere în scenă, pentru care erau „căutate și găsite ‘ajutoare’”. Aceste lucrări erau adesea lăsate în grija ‘colaboratorilor’, adesea puși la dispoziție de directorul muzical.²³ Bineînțeles că Strauss își rezerva dreptul de a face o ultimă corectură extrem de laborioasă a aranjamentului orchestral. „Corectura”, mărturisea el în 1892 prietenului din anii de școală Gustav Lewy, „mă costa mai multă osteneală decât dacă aș fi făcut eu însumi toată instrumentarea.”²⁴ Într-o scrisoare către editura Breitkopf und Härtel din anul 1887, Strauss descria cum decurgea o asemenea colaborare în

mod concret: „Înainte, a compune însemna doar un singur lucru: ‘cineva trebuia să aibă un moment de inspirație’, după cum ne-am exprima popular. Iar în mod ciudat, ‘cineva chiar avea un moment de inspirație’. Încrederea de sine era atât de mare, încât noi cei bătrâni anunțam o partidă de vals pentru o seară anume, pentru care în dimineața aceleiași zile nu exista nici o singură notă. Într-un astfel de situație venea de obicei orchestra la locuința compozitorului. Când el termina un fragment, colaboratorii îl aranjau, copiau, etc. pentru orchestră. Între timp inspirația miraculoasă se repeta la compozitor inclusiv pentru celelalte părți; după câteva ore bucata muzicală era terminată, repetată, iar seara avea loc prezentarea în fața unui public de obicei entuziast.” Norbert Linke numea acest mod de lucru orientat către *teamwork* „modelul versat în trei faze”: „Funcția compozitorului este redusă la prezentarea părților pentru orchestrare și copiere: el trebuie să aibă un ‘moment de inspirație’.”²⁵

Referitor la Strauss în postura de compozitor de operete trebuie să amintim aici, printre altele, de „colaborarea de mare încredere” dintre Johann Strauss și camaradul său, Richard Genée. În timp ce, după cum am menționat, la dinastia Strauss (atât la tată, cât și la fii), existase mereu o strânsă colaborare muzicală, partea esențială din realizarea operelor lui Strauss aparținând lui Genée era trecută cu vederea sau ocultată intenționat de către Johann Strauss încă de pe vremea când ajunsese să fie tot mai glorificat drept mare compozitor. Astăzi știm că Strauss fusese un orchestrator extraordinar, dar că la multe dintre operetele sale el era în principal furnizorul melodic, în timp ce armonizarea și mai ales instrumentarea le lăsa în grija lui Genée. Rămâne un fapt neclarificat dacă pentru această repartizare erau responsabile doar munca excesivă sau zăpăceala lui Strauss, sau pur și simplu incapacitatea, stângăcia ori repulsia de a-și transpune ideile muzicale pe hârtie inclusiv pentru reprezentarea instrumentală. Cert este că operetele lui Johann Strauss au luat naștere într-un *teamwork* și că, spre exemplu, ample părți din partitura de la *Liliacul* se datorează lui Genée, și nu compozitorului. „Chiar după treisprezece ani de la începutul acestei colaborări, Strauss își aducea contribuția [la operete, n.trad.] în principal cu melodii. Genée le concepea libretul, le extindea

cu unele coloraturi muzicale, schimba melodii în recitative (duet, canon, cor, ansambluri), inventa contramelodii și acompaniamente melodice, le armoniza și le instrumenta.”²⁶ Abia în 1884/85, când se produsese ruptura cu Genée, Strauss a dovedit în *Voievodul Țiganilor* că știe și poate să armonizeze, să instrumenteze singur. Faptul că succesul operetelor anterioare ale lui Strauss se datorează fanteziei și creativității sale muzicale, și nu în principal ajutoarelor, de exemplu orchestrării perfecte realizate de Genée, o dovedește fără tăgadă rezonanța scăzută a propriilor operete ale acestuia, în contrapondere cu notorietatea mondială avută de operetele bazate „doar” pe inspirația novator-muzicală a lui Johann Strauss.

Acest lucru nu este valabil doar pentru Strauss. Este cunoscut că profesiunea de compozitor a lui Carl Michael Ziehrer „nu ar fi putut fi posibilă fără colaborarea genială a lui Hasel...”, ori că până și „compozitori precum Bruckner ... au luptat toată viața cu instrumentarea și au apelat adesea la prelucrări”, iar „alții – precum Franz Liszt, Modest Mussorgski, tânărul Erich W. Korngold, Richard Heuberger ... și Emmerich Kálmán – au apelat la ajutorul aranjatorilor.”²⁷ La Losoncz, Franz Lehár era remunerat mai bine pentru instrumentările sale decât pentru propriile încercări componistice: „Se plăteau cinci guldeni pentru aranjamentele de orchestră – și doar doi guldeni pentru propriile compoziții.”²⁸ Este cunoscut de asemenea că tânărul Arnold Schönberg, mai ales în perioada sa de început, a realizat la Berlin numeroase instrumentări de operete, o activitate care îi aducea un venit mai bun decât îndeletnicirea cu compozițiile personale. Schönberg a orchestrat printre altele mai multe operete ale prietenului său Bogumil Zepler: „Din cele șase mii de pagini de partituri pe care Schönberg a trebuit să le scrie în perioada sfârșitului de secol la cererea altor muzicieni, pentru a-și putea duce existența, o mare parte sunt legate de muzica lui Zepler.”²⁹ Dar exceptând latura financiară, care l-a făcut pe Schönberg să instrumenteze muzică de operetă și de divertisment, el simțea încă din prima tinerețe o afinitate pentru această muzică: „Pe toată durata vieții a păstrat o afecțiune aparte pentru opereta vieneză clasică, asculta cu plăcere reprezentări de calitate ale pieselor lui Franz Lehár și a transmis această înclinație și câtorva dintre elevii săi. Spre deosebire de Anton

von Webern, care disprețuia orice fel de artă de divertisment, Alban Berg o aprecia.”³⁰ Propensiunea îndelungată a lui Schönberg pentru acest tip de muzică de divertisment s-a conturat probabil în adolescență. Unul dintre prietenii de atunci ai lui Schönberg, cunoscutul critic muzical de la Arbeiter-Zeitung, David Josef Bach, care va deveni în anii târzii un propagator notoriu al muzicii moderne în rândul muncitorilor, încurajând printre altele „concertele simfonice ale muncitorilor”, indică în memoriile sale posibile cauze pentru acest fenomen, ce ar putea părea surprinzător pentru cunoscătorii superficiali ai lui Schönberg. Bach relatează că numeroasele concerte de grădină, organizate de fanfarele militare la începutul anilor '90 ai secolului al XIX-lea în Prater, constituiau pentru acest tânăr sărac pasionat de muzică una dintre rarele ocazii de a asculta muzică: „Stăteam în picioare în fața gardului, toți tineri de șaptesprezece sau optsprezece ani, ca să ascultăm muzică. În anul 1891 sau 1892, un capelmaistru tânăr – dacă nu mă înșel, cu numele de Großmann – cânta fragmente din Wagner, odată chiar din *Maeștrii cântărești*. Iar Komzák a făcut câte ceva pentru îmbunătățirea concertelor de grădină și a gustului publicului. Pentru cei mai mulți dintre noi era cu adevărat singura posibilitate să ascultăm puțină muzică.”³¹ Ceea ce este important aici, este faptul cunoscut de mult, și anume că acești muzicieni militari cântau firește nu doar Wagner, ci mai ales muzică de divertisment iar simpatia lui Schönberg și a prietenilor lui pentru acest tip de muzică se explică prin astfel de experiențe timpurii. Nici Alexander Zemlinsky, cumnatul lui Schönberg și profesorul de muzică al Almei Mahler, nu era ostil acestui gen muzical, preluând diferite instrumentări de operete, „despre care Schönberg însuși relatează”.³² Această înclinație este cu atât mai puțin surprinzătoare, cu cât Zemlinsky și-a început cariera ca dirijor de operă la Carltheater din Viena și la Theater an der Wien, ori, după cum am menționat mai înainte, *Tinichigiul ambulant* de Lehár a fost pus pentru prima dată în scenă sub „conducerea sa prudentă dar sigură”³³, la 20 decembrie 1902. Max Schönherr, care remarcase într-un articol „instrumentarea lui Lehár”, apreciindu-i înalta perfecțiune la orchestrare, concluzionează că „toate celelalte partituri ale lui Ziehrer, Eysler, Asche, Reinhardt, Raimann, Oscar Straus, Kálmán, Granichstaedten ... nu pot concura cu

cele a lui Lehár", „pentru că parțial sunt scrise după clișee având forme de orchestrare insignifiante, parțial nici nu provin de la compozitori. Despre Granichstaedten s-ar putea spune că nici partitura pentru *Singspiel*-ul *Auf Befehl der Kaiserin* („La porunca împărătesei”) probabil nu îi aparține, cu toate acestea este executată atât de rafinat și de splendid, încât ar putea fi luată drept una dintre acele lucrări de Zemlinsky sau Schönberg, despre care biografiile relatează că ar fi instrumentat uneori operete vieneze.”³⁴

Tehnica „instrumentării la comandă”

Exceptând implicarea mai multor persoane la producerea unei operete sau a instrumentării a numeroase piese prin „aport străin”, și orchestrarea a fost realizată adesea în ultimul minut, respectiv adaptată la capacitatea respectivei orchestre. Pentru Franz Lehár însuși, absolvent al conservatorului din Praga și capelmaistru recunoscut, tocmai de aceea unul dintre cei mai versați compozitori de operetă, cu o extraordinară experiență orchestrală, actul compunerii însemna un proces continuu, în care instrumentarea și aranjamentul erau stabilite adeseori înainte de reprezentare chiar prin experimentări practice cu orchestra, respectiv „la comandă”. Lehár învățase „tehnica acestei ‘instrumentări la comandă’, a revizuirii unui sunet chiar în timpul repetiției la Pola, când a orchestrat *Kukuschka*. Desigur, șansa nesperată a fost că a avut la dispoziție un corp de orchestră competent, cu care a putut să experimenteze. Treptat a ignorat astfel să asculte ce tocmai scrisese și s-a ocupat de sondarea și experimentarea completă a orchestrei. La Pola a devenit orchestratorul absolut sigur, care putea să-și permită să retușeze partiturile ‘la comandă’”.³⁵ Lehár și-a însușit acest mod de lucru orientat spre practică pe când era șef de fanfară militară la Pola (1894), deși ar trebui să remarcăm că lucrul cu o fanfară militară, cu alte cuvinte dispunerea orchestrei și instrumentarea pentru o orchestră cu instrumente de suflat presupun cunoștințe speciale, deoarece, așa cum constată Norbert Linke: „instrumentarea operelor de muzică militară” ... este una dintre „cele mai dificile sarcini cu care se confruntă un compozitor”: „Trebuie avute în vedere între 22 și 30 de

partide. Octavizări ocazionale, mai ales transpunerea diferențiată a multor instrumente oferă ocazii pentru greșeli nenumărate (4 până la 5 tonalități pot fi luate în considerație).³⁶ Muzicienii militari, care au trecut în branșa de operetă, aveau deci cele mai bune premise să-și instrumenteze compozițiile independent și cu o anume perfecțiune. Ei instrumentau de cele mai multe ori cu ajutorul orchestrei disponibile sau cu cea pe care o cunoșteau, la fel ca în timpurile când dirijau muzică militară, precum confirmă și Lehár: „Cândva unul dintre prietenii mei a spus pe bună dreptate: când alții compun la pian, Lehár compune la orchestră.”³⁷

Desigur că o asemenea metodă putea duce la neînțelegeri grave pentru cei care nu erau familiarizați cu această uzanță, iar următorul exemplu oferă o bună ilustrare. Cu puține luni înainte de prima reprezentare a *Văduvei vesele*, Lehár a dezvăluit încă o particularitate a modului său de lucru: „Aproape întotdeauna terminam complet ... instrumentarea abia în ultima noapte, adesea chiar în ziua premierei. O găsesc la fel de importantă ca și compoziția; consacru aceeași grijă primei, cât și ultimei note a partiturii.”³⁸ Înainte de premiera la *Văduva veselă*, Lehár completa, după cum relatează Fritz Stein, „instrumentarea chiar în ziua repetiției generale în cămăruța lui Steininger, spre groaza directorilor, care constatau că opereta nici măcar nu era terminată.”³⁹ Doar tangențial trebuie să remarcăm că Lehár, ca și Johann Strauss-fiul, lucrau noaptea – își notau ideile muzicale, compunând fără încetare, adesea toată noaptea, până la epuizarea completă. Citatul următor nu oferă doar o dovadă importantă, el ilustrează o dată în plus modul de lucru procesual al compozitorului de operetă Lehár, care a fost probat poate și de marii lui predecesori vienezi. Partitura, respectiv modificările orchestrei, erau precedate întotdeauna de „schife pregătitoare, ciorne de melodii, *particelle* – și așa mai departe”⁴⁰, care se asamblau treptat într-un întreg: „Când totul doarme, când în jurul meu este liniște completă, atunci am cele mai bune idei. Atunci îmi fac mai întâi pe marginea textului, câteva note, schife pe care le înțeleg doar eu. Ele devin mai târziu din ce în ce mai clare. Schimb până într-acolo, până când am sentimentul că nu poate fi decât așa. Timpul dedicat acestei activități este pentru mine cel mai fericit. El adăpostește cele mai

prețioase amintiri și cea mai mare satisfacție. Noapte după noapte până la revărsatul zorilor la masa de lucru, până ce corpul își cere drepturile! Adesca am adormit la masa de lucru.”⁴¹

Reacția în fața febrilității

Într-adevăr, ar merita să se întreprindă o analiză mai detaliată a operetei vieneze din punctul de vedere al aspectelor menționate mai sus și al *teamwork*-ului. Acest procedeu nu ar trebui privit ori evaluat în mod depreciativ, ci pus în contextul mai mare al unci practici vechi de compoziție și instrumentalizare, ce se păstrează până în prezent. De exemplu, maniera de creație a compozitorului italian contemporan Luciano Berio dovedește aceeași uzanță: stilul său de lucru este „șocant de artizanal ... la lucrarea pentru oboi, un asistent transpunea absolut mecanic, la indicațiile lui Berio, mai întâi secvențele notate doar proporțional într-o transcriere metrică, și îi absolvea pe instrumentiștii de coarde de sistemele de note necesare. (La anumite lucrări de orchestră, Berio îi lăsa pe elevi să experimenteze cu structuri foarte armonioase; comparația cu un atelier de pictură al perioadei renascentiste este evidentă).”⁴² Cu excepția lui Berio și a altor compozitori „serioși”, aceasta este foarte valabil pentru muzica contemporană de divertisment, unde, în ceea ce privește instrumentarea, aranjamentul sau înregistrarea, o întreagă echipă de specialiști își aduce contribuția la procesul creației. Pentru opereta din jurul anului 1900 se evidențiază desigur și un alt aspect pentru explicarea producției în regim de *teamwork*, relevant și din punct de vedere socio-cultural.

Putem considera de necontestat faptul că, la fel ca și în prezent, cererea crescândă pentru agrement, pentru teatrul de divertisment și pentru operetă a dus la modalități accelerate de producere, din ce în ce mai rapide, o singură persoană neizbutind să finalizeze o asemenea misiune, ci mai curând doar *teamwork*-uri perfecte, atelierele de producție, reușeau să ducă la îndeplinire o asemenea muncă. Astfel multitudinea operetelor se înfățișează nu doar ca rezultatul unei dinamizări generale, tipice spațiului existențial din jurul lui 1900, cât mai ales ca dovadă a diferențierii, a caracterului fragmentar al vieții moderne. În

plus, diferențierea crescândă a societății, manifestată în caracterul fragmentar al conștiinței colective și individuale avea drept urmare o febrilizare perceptibilă și experimentabilă din punct de vedere subiectiv a propriei evoluții și a evenimentelor cotidiene, iar efectul era uneori o nesiguranță, o lipsă de orientare, care încerca să fie reprimată sau compensată printr-o evadare în divertisment. Aici se înscrie funcția operetei din perioada modernității. Pe de o parte, marea abundență a operetelor, continua lor schimbare și adaptare indică febrilitatea, respectiv efemeritatea spațiului existențial concret. Ea era o specie artistică ce se releva ca ecou al specificităților timpului, făcând totodată din criteriul inerent perioadei modernității – respectiv dinamismul – criteriul ei immanent. Pe de altă parte, prin operetă se dorea o satisfacere, într-un ritm foarte alert, a cererii pentru divertisment, cu alte cuvinte pentru deconectare, pentru depășirea plictisului, care erau o consecință a neputinței de a percepe tot, a încărcării permanente cu noi oferte de comerț și cultură. Așadar opereta, nu în ultimul rând opereta vieneză, era o alinare a plictisului ca specificitate a timpului, a realității sociale și intelectuale a modernității.

Note

¹ Cu siguranță că în operetă ca gen artistic ce se adresa unei populații urbane nu se regăseau toate clasele sociale, așadar ea nu avea neapărat un efect integrator. Cu toate acestea, trebuie avut în vedere că și la sărbătorile populare ale naționalităților ce trăiau în acea regiune (de exemplu la nunți) puteau fi auzite melodii din operetele vieneze. Cel puțin valsul vienez este la fel de bine cunoscut acolo cum era polca sau ceardașul. Cf. Zoltán Horváth, *Magyar századforduló*, Budapest ²1974, 461.

² Johann Pezzl, *Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josephinischen Zeit*, hg. von Gustav Gugitz und Anton Schlossar, Graz 1923, 22, 50. Considerații similare se regăsesc și la Johann Graf Fekete, Kaspar Riesbeck sau Friedrich Nicolai. În prima jumătate a secolului al XIX-lea (1836/37), englezoaica Frances Trollope conturează în descrierile sale de călătorie un document grăitor al multietnicității și multilingvismului din Viena. Cf. Frances Trollope, *Briefe aus der Kaiserstadt. Herausgegeben und bearbeitet von Rudolf Garstenauer*, Frankfurt/M. 1980, 175-178.

³ Ferdinand von Bauernfeld, *Aus Alt- und Neu-Wien*, 141.

⁴ Bertha Zuckerkandl, *Wien intim*, 22-23. Străbunicul lui Johann Strauss, Johann Michael Strauss, s-a născut în 1720 în Ofen (Buda) în Ungaria. Originea spaniolă este ori o informație greșită a Berthei Zuckerkandl, ori a fost poate colportată în mod

conștient de către familia Strauss. Cf. Norbert Linke, *Johann Strauss (Sohn), mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1982, 10.

⁵ *Strauss-Elementar-Verzeichnis. Thematisch-bibliographischer Katalog der Werke von Johann Strauss (Sohn)*, hg. vom Wiener Institut für Strauss-Forschung (Ernst Hilmar), Tutzing 1990. O privire fie și superficială asupra primelor numere ale lucrărilor probează această afirmație: vals = op. 1, 4, 5, 11, 12 ...; cadril: op. 2, 6, 10, 14 (= „Cadril sârbesc”), 15, 16, 24 (= „Cadril țigănesc”)...; polca: op. 3, 9, 13 (= „Polcă sârbească”), 18 (= „Polcă Jux”)...; marș: op. 7, 20 (= „Marșul austriac”)...; ceardaș: op. 23 (= „Ceardașul din Pesta”)...; „Potpuriu slav”: op. 39. Cf. și Norbert Linke, *Musik erobert die Welt, oder: Wie die Wiener Familie Strauss die „Unterhaltungsmusik” revolutionierte*, Wien 1987.

⁶ Bernard Grun, *Gold und Silber. Franz Lehár und seine Welt*, München-Wien 1970, 50.

⁷ Karl Schönherr, *Die Instrumentation bei Lehár*, în: Andrew Lang, *Unterhaltungsmusik aus Österreich. Max Schönherr in seinen Erinnerungen und Schriften*, Bern 1992, 98.

⁸ Norbert Linke, „Es mußte einem was einfallen”. *Untersuchungen zur kompositorischen Arbeitsweise der „Naturalisten”*, Tutzing 1992, 164.

⁹ Rudolf Flotzinger, *Ivan Zajc und das musikalische Wien um 1870*, în: Zbornik, Zagreb 1982, 18.

¹⁰ Bernard Grun, *Gold und Silber*, 44.

¹¹ Recenziile la premiera *Văduvei vesele* (29.12.1905, Theater an der Wien) se referă de exemplu la aceste „exotisme”. Reliefate în mod deosebit sunt „muzica foarte încântătoare”, ce era declarată ca fiind „foarte originală, iar motivele slave ale actului al doilea de o delicată particularitate lirică” (Neue Freie Presse, 31.12.1905), marșul septet ce ar fi generat un asemenea entuziasm cu „o vervă atât de infamă, încât nimeni nu-i putea rezista” (Arbeiter-Zeitung, 31.12.1905), și „corul acompaniat de tamburiță, a cărui coloratură antic națională conferea subiectului lui Lehar una dintre tentele sale cele mai distinctive” (Die Zeit, 31.12.1905).

¹² Prima întâlnire dintre Strauss și Mór Jókai a avut loc în februarie 1883 la Budapesta. După ce Ignaz Schnitzer, corresponsentul din Budapesta al Neue Pester Journal, originar din Viena și cunoscut traducător al poeziilor și scriitorilor maghiari, care transpusesese nuvela *Saffi* a lui Jókai în germană și o prelucrase împreună cu Strauss ca libret de operetă, acesta din urmă a început la sfârșitul anului 1883 să compună *Voievodul ȝiganilor*. Premiera a avut loc pe 24 octombrie 1885 la Theater an der Wien. Cf. Norbert Linke, *Johann Strauss*, 130. Otto Schneidereit, *Johann Strauss und die Stadt an der schönen blauen Donau*, Berlin 1885, 198. Franz Hadamowsky, Heinz Otte, *Die Wiener Operette*, 220. Heinrich Eduard Jacob, *Johann Strauss und das neunzehnte Jahrhundert. Die Geschichte einer musikalischen Weltherrschaft (1819-1917)*, Amsterdam 1937, 351. György Sándor Gál, Vilmos Somogyi, *Operettek könyve*, 178.

¹³ Moritz Csáky, *Pluralität und Wiener Moderne*, în: Maurice Godé, Ingrid Haag, Jacques Le Rider (Hg.), *Wien – Berlin. Deux sites de la modernité – Zwei Metropolen der Moderne*, Montpellier 1993, 233-251.

- ¹⁴ Siegfried Kracauer atrage atenția asupra relației dintre plictis și divertisment ca stimulente pentru opereta lui Offenbach. Cf. Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Frankfurt/M. 1980, 96-107.
- ¹⁵ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, în: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* V/1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. ²1982, 156-178 [= Die Langeweile, Ewige Wiederkehr].
- ¹⁶ Émile Tardieu, *L'ennui*, Paris 1903.
- ¹⁷ Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, apud Walter Benjamin, 162.
- ¹⁸ Cf. Gerd Stein, *Dandy, Snob, Flaneur. Exzentrik und Dekadenz. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. Und 20. Jahrhunderts* Bd. 2, Frankfurt/M. 1985. Jeanine Charue-Ferrucci, *Le dandy à Paris et à Vienne*, în: *Etudes Danubiennes* 4/1 (1990) 53-63.
- ¹⁹ Richard von Schaukal, *Andreas von Balthesser über den „Dandy” und Synonyma*, în: idem, *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser* [1907], Stuttgart 1986, 19, 17-18.
- ²⁰ Cf. și expunerile lui Walter Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, în: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* I/2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. ³1973, 531, citat 532.
- ²¹ Michael Klügl, *Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette*, 55-56. Marcel Prawy, *Johann Strauss. Weltgeschichte im Walzertakt*, Wien 1975, 31.
- ²² Norbert Linke, „*Es mußte einem was einfallen*”, 173-200 (= Zur kompositorischen Arbeitsweise und Instrumentationskunst der Strauss-Söhne).
- ²³ *Ibidem*, 63.
- ²⁴ *Ibidem*, 178.
- ²⁵ *Ibidem*, 198, 199.
- ²⁶ Norbert Linke, *Musik erobert die Welt*, Wien 1987, 241-256, citat 243.
- ²⁷ Norbert Linke, „*Es mußte einem was einfallen*”, 63, 125.
- ²⁸ Bernard Grun, *Gold und Silber*, 44.
- ²⁹ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Mainz 1989, 48.
- ³⁰ *Ibidem*, 50.
- ³¹ Henriette Kotlan-Werner, *Kunst und Volk. David Josef Bach 1874-1947*, Wien 1977, 13.
- ³² Ernst Hilmar, *Zemlinsky und Schönberg*, în: Otto Kolleritsch (Hg.), *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, Graz 1976, 60.
- ³³ Recenzia premierei în: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 22. Dezember 1902, apud Franz Lehár, *Der Rastelbinder*, Raimundtheater Spielzeit 1983/1984 (Programmheft).
- ³⁴ Max Schönherr, *Die Instrumentation bei Lehár*, în: Andrew Lang, *Unterhaltungsmusik aus Österreich. Max Schönherr in seinen Erinnerungen und Schriften*, Bern 1992, 93-101, cit. 98.
- ³⁵ Bernard Grun, *Gold und Silber*, 54.
- ³⁶ Norbert Linke, „*Es mußte einem was einfallen*”, 123.
- ³⁷ Otto Schneidereit, *Franz Lehár. Eine Biographie in Zitaten*, Innsbruck 1984, 38 (cu dovada citatului din Lehár din anul 1944).

Ideologia operetei și modernitatea vieneză

³⁸ *Ibidem*, 98.

³⁹ Fritz Stein, *50 Jahre „Die Lustige Witwe“*, Wien-Wiesbaden, f.a., 20.

⁴⁰ Norbert Linke, „*Es mußte einem was einfallen*“, 120.

⁴¹ Otto Schneidereit, *Franz Lehár*, 98. Johann Strauss în ipostaza lucrului nocturn, cf. Norbert Linke, „*Es mußte einem was einfallen*“, 173.

⁴² Thomas Gartmann, *Musikalische Denkprozesse. Annäherungen an Luciano Berios Instrumentalwerke*, în: *Neue Zürcher Zeitung* 11./12. März 1995 (Nr. 59), 49.

Capitolul 9

Încheiere

Instrumentarea operetei

După prăbușirea vechiului sistem politic al Monarhiei Austro-Ungare, opereta vieneză a pierdut tocmai acea bază socială din care provenea, odată cu dispariția păturilor sociale cărora le datora apariția și cărora li se adresase inițial. Sau, dacă ar fi să formulăm altfel, atât adresanții, cât și transmițătorii acestei forme artistice se schimbaseră radical în urma evenimentelor din Primul Război Mondial ori se stinseseră după 1918. Căci prin dizolvarea statului multiethnic luase sfârșit nu doar o formă statală, cât mai curând un sistem social și cultural, deși de mult timp nefuncțional. Mediul politic nu mai era cel dinainte: statul multiethnic nu mai exista, atribuțiile cotidianului politic nu se mai concentrau, de exemplu, pe rezolvarea conflictelor dintre naționalități, care constituiseră una dintre preocupările permanente în ultimele decenii ale Monarhiei. Acum atenția era direcționată în principal către eradicarea noilor vicisitudini economice și sociale, consecințe atât ale Primului Război Mondial, cât și ale politicii externe, care – avându-și originea în Dubla alianță – au condus popoarele Monarhiei spre acel dezastru social. După 1918, opereta de tip vechi a apărut deci într-o mare măsură „golită de sens”. Lumea îi înțelegea din ce în ce mai puțin aserțiunile, anecdotele, de aceea avea să se reducă treptat la o pură nostalgie, iar imaginea creată pe scenă, cea a unei societăți care se afla în disoluție, trezea doar reminiscențe ale unei epoci trecute, ce nu mai exista.

Acest caracter pascist ce de acum încolo avea să fie inerent reprezentărilor de operetă din modernitatea vieneză a avut drept urmare faptul că după 1918 operetele au fost percepute de către mulți spectatori preponderent în acest mod: ele serveau ori consolidării unei amintiri a

trecutului, ori deveneau o platformă de pe care se evocau dorințe nostalgice pentru o lume nevătămată, adăpostită de o iluzie de basm. Noua reprezentare politică și socială, care era totodată democratică și republicană, făcea uz la rândul ei de această atitudine nostalgică pentru consolidarea și legitimarea propriei poziții. În aprehensiunea ei exclusiv nostalgică, opereta va fi instrumentată de acum înainte numai atunci când trecutul proiectat pe scenă, așadar lumea Monarhiei – cu care voia să încheie în mod clar conturile în planul real al politicii, deci față de care se instaurase o distanțare politică – era reflectată nu doar într-o imagine ce evoca acest trecut, ci înfățișată voit în chip nostalgic-kitschizat, ridicol și exagerat. Scopul era de a reteza spectatorilor orice simpatie pentru forma statală apusă, ce fusese abolită fără ca poporul să fi fost întrebat în prealabil, ceea ce explică și faptul că unele dintre elementele definitorii ale operetei sfârșitului de secol, butada, persiflarea, au căpătat o nouă semnificație. Realitățile sociale ale unor vremuri apuse nu mai puteau fi luate în derâdere sau ironizate, așa cum era în uzanța operetei. Brusc, obiectul alienării muzical-teatrală a operetei a devenit nu prezentul, ci trecutul, spre care privirea era ațintită în urmă, astfel încât opereta vieneză nu și-a pierdut doar funcția ei inițială, ci într-o anume măsură și rațiunea de a fi, ea devenind astfel (nu numai din punctul de vedere al conținutului, ci și din cel formal) retrospectivă, paseistă, preluând atât de pregnant clișeele operetelor istorizante ale „epocii de aur”. Opereta vieneză a modernității a căpătat – fără vreo intervenție proprie, ci doar din cauza mediului socio-cultural schimbat și prin noul mod de receptare – o atitudine conservatoare, „reacționară”. Prin nuanțarea conservator-nostalgică impusă și prin interpretarea noilor realități ce friza derizoriul, i-a fost atribuită o nouă accepțiune, și anume aceea de a denatura trecutul propriului prezent. Inițial ancorată în prezent, opereta modernității și-a pierdut astfel acea rațiune de a fi, ajungând să fie discreditată definitiv.

Fără îndoială că opereta vieneză nu și-a pierdut atractivitatea și popularitatea per total, chiar dacă a fost redată în altă manieră: ea a rămas și mai departe unul dintre cele mai importante genuri de divertisment ale publicului urban cu apetente pentru teatru. Noile producții de operetă au reacționat firește doar parțial la situația social-politică și

economică a perioadei postbelice. Altele au folosit atmosfera nostalgică și au tematizat amplu acel trecut – ca în *La calul bălan* (*Im Weißen Rössl*, 1930) a lui Ralph Benatzky, unde apărea însuși „bătrânul împărat” – spre care se privea fie cu melancolie, fie persiflant-zâmbitor. *Contesa Marița* (*Gräfin Mariza*, 1924) de Emmerich Kálmán, a cărei acțiune se desfășoară în Transilvania, a fost cenzurată de revizionismul ungar al vremii, care nu se putea împăca cu imaginea granițelor politice stabilite prin Tratatul de pace de la Trianon, visând la restabilirea vechiului regat ungar. În forma maghiară, celebrului duet al versiunii germane „Komm mit nach Varasdin ... Dort ist die ganze Welt noch rot-weiß-grün”¹ („Vino cu mine la Varasdin ... Acolo întreaga lume este încă roșie-albă-verde”), i-au fost atribuite cuvintele „Klausenburg, du schöne Stadt” („Szép város Kaloszvár”) („Clujule, oraș frumos”), prin care era evocat un oraș care atunci, după „nedreptul” tratat de pace, aparținea deja României. Urmarea a fost că punerile în scenă maghiare ale *Contesei Marița* au degenerat într-o reală manifestație politică, iar duetul a fost repetat în câteva reprezentații chiar și de 20 de ori.²

Noile opere

Dacă ar fi să acordăm credit prezumției că, pentru explicarea succesului de durată și a dimensiunii calitative a teatrului de divertisment, tocmai parametrii sociali sunt importanți, în care ia naștere și pe care îi reflectă, atunci putem înțelege mai bine schimbarea evidentă pe care o înregistrează opereta vieneză după 1918. Aș dori să ilustrez acest aspect doar prin câteva exemple. Poate e momentul să ne reamintim, încă o dată că „ideologia” operetei vieneze de la sfârșitul de secol era caracterizată mai ales prin două orientări: mai întâi ea întruchipa muzical și tematic ideea întregii regiuni a Monarhiei, și, în al doilea rând, era un vehicul al componentelor modernității. Acum coerența politică și social-culturală a regiunii era contestată, pe de o parte, prin prăbușirea Monarhiei Dunărene; pe de alta, „modernității clasice” din jurul anului 1900 îi fusese retezată orice evoluție, ale cărei tendințe, oricât de contradictorii ar fi fost, se înscriau în expresionism și avangardă, dar prin accentuarea temelor holistice, pre-fasciste, se opuneau procesului

de diferențiere specific modernității. În plus, nesiguranța socială din Europa Centrală de după 1918 și preponderența politică a puterilor vestice învingătoare, mai ales a Statelor Unite, a generat o orientare nouă, consecventă, spre Vest și o receptare a ofertelor culturale ale acestui spațiu. Dacă opereta vieneză a reacționat la schimbările menționate și sub ce formă și-a îmbrăcat reacția, cum s-a transformat ea însăși, vom puncta în final doar concis, avansând câteva ipoteze.

Așa-numita operetă de revistă este o dovadă a condițiilor socio-economice în prefacere din anii '20 și '30. Dacă în 1905 Lehár a mai recurs la cancanuri în stilul lui Offenbach în *Văduva veselă*, pentru a demonstra „magnetismul Parisului”, acum erau la modă ritmurile de peste ocean și se afișa, conform noii orientări economice, „deschiderea către lume”. Operetele de început ale lui Paul Ábrahám sunt, de asemenea, un exemplu, precum și *Die Herzogin von Chicago* („Ducesa de Chicago”, 1928) a lui Emmerich Kálmán. Primele elemente americane se regăsesc, firește doar aluziv, încă înainte de Primul Război Mondial în lucrările ungurului Jenő Huzka (1875-1960) sau ale prietenului lui Kálmán, Viktor Jacobi (1883-1923), ce are parte de o moarte timpurie în America. În acest context nu se poate trece cu vederea că printre primii producători de musical se numărau compozitori din Monarhie, care nu înregistraseră succes acasă, printre care Jean Schwartz din Budapesta (1878-1956), Karl Hoschna (1877-1911) din Boemia, praghezul Rudolf Friml (1879-1972) sau ungurul Sigmund Romberg (1887-1951)³. Ei au reușit să transpună îmbinarea muzical-tematică a diferitelor elemente folclorice într-o manieră ce sugera asemănări între Monarhie și realitatea americană. Dar și între opereta de revistă europeană și opereta Monarhiei exista o concordanță metodologică, întrucât opereta de revistă nu reflecta din punct de vedere muzical și de conținut latura istorică, ci prezentul, fără a tematiza trecutul.

După 1918 opereta a marșat și pe tendința de a da uitării realitatea social-politică a cotidianului. În sfera teatrului de divertisment și deci a operetei nu exista nimic nou, dar tocmai sistemele politice autoritare și totalitare ale perioadei interbelice au știut să profite de această intenție, pe care teatrul de divertisment o conținea latent, pentru a distrage atenția de la întâmplările reale ale cotidianului, ce devenea din

ce în ce mai înregimentat politic, respectiv pentru a masca sau înăbuși critica sau nemulțumirea printr-o „atmosferă destinsă”, invocată în mod deliberat. Opereta de revistă a devenit o operetă de decor golită de sens, care nu avea ca scop ironia sau critica prezentului, ci trebuia doar să facă uitare stările reale ale prezentului.

Operete „triste”?

Mai departe doresc să atrag atenția asupra unui tip de operetă, care, după prăbușirea statului multiethnic, apare mai ales în unele compoziții ale lui Franz Lehár, și anume este vorba despre opereta tristă, ce ar putea fi denumită anti-operetă. În anul 1921, Dezső Kosztolányi a parafrazat acest fenomen cu următoarele cuvinte: „Astăzi există deja operete triste. În mod paradoxal, se pare că doar operetele triste se bucură de apreciere. Cele vesele, acele mărfuri ale unei mode trecute, eșuează pe rând, acasă și în străinătate... Odată existau operete roșii, cu culori înflăcărâte de iubiri tulburătoare și ostentative. Apoi au apărut în program cele albe, la care puteau fi invitate duminică după-amiază și fete tinere. Acum sunt la modă operetele negre, ce abundă în flori de doliu și chiparoși, cu scene mortuare înduioșătoare și seducătoare raze de lună printre nori, cu probleme triste, fără rezolvare.”⁴ Prin această caracterizare elocventă, celebrul poet și scriitor maghiar a relevat opiniei publice un fenomen nu tocmai nou după 1918, dar care se contura acum mai clar și mai potențat.

Pe lângă operetele de revistă, ce se bucurau de o apreciere crescândă, fiind probabil reflexia acelei febrilități amplificate din anii '20 și '30, Lehár compunea acum după texte șablon, inspirate din marile creații de operă: renunțase la un happy-end fabulos, inițial caracteristic operetelor, la ironie și persiflare, lucrările erau grave și aveau final tragic. Însă în acest din urmă tip de operetă se regăsea o contradicție, și anume factura muzicală a lui Lehár (oare era vorba despre o concesie făcută publicului?) nu s-a putut detașa de ușurința liniei melodice sau orchestrarea operelor sale timpurii, încât nu a reușit să egaleze perfecțiunea muzicală a modelului său Giacomo Puccini, la fel cum nici „operetele” acestuia, *La fanciulla del West* (1910) sau *La*

Rondine (1917) nu au atins perfecțiunea și ușurința lui Lehár de a compune operetă. Noua orientare stilistică a lui Lehár și-a avut probabil originea și în faptul că, încă de la prima sa creație, *Kukuschka* (1896), el a năzuit să compună muzică serioasă pentru a cuceri astfel marile scene de operă ale lumii. Contribuind decisiv, în mod nemijlocit după 1900, la realizarea operetei clasice a modernității vieneze, încercările sale ulterioare anului 1918 de a crea o operetă „serioasă” s-ar explica prin aceea că Lehár ar fi avut sentimentul dispariției păturii receptorilor, publicul urban al Monarhiei și al Vienei, când prăbușirea Monarhiei ar fi erodat și acel liant care sudase diversitatea culturală, de unde se hrănea bogăția sa melodică. Operetele ‘de renunțare’ *Friederike* (1928) sau *Țara surâsului* (*Das Land des Laechelns*, 1929), o prelucrare a lucrării *Gelbe Jacke* („Jacheta galbenă”, 1923), tematizau în fond incompatibilitatea resimțită în mod tragic dintre diferitele poziții sociale și etnic-culturale. Mai ales *Țării surâsului* i se putea imputa acest aspect, și în plus că ar fi „operetă de Monarhie”, deși diversitatea regională era transpusă aici pe planul european-chinezesc; incapacitatea tragică de a intermedia între aceste contrarii insurmontabile se traducea însă la nivel inconștient prin eșecul definitiv al compromisului diversității etnic-culturale încercat de Monarhie. Motto-ul cunoscut, ce exprima resemnarea – „Întotdeauna zâmbete și voie bună, întotdeauna mulțumire, așa cum se cuvine”⁵ – nu reprezintă oare, la alt nivel, acea mentalitate „austriacă” inclusă în „ferice de cel care uită”, care, precum am încercat să înfățișez, corespunde tocmai acelei situații etnic și cultural eterogene?

Opereta și identitatea culturală

Opereta vieneză a sfârșitului de secol rămânea și după 1918, în ciuda practicilor de reprezentare nostalgic-kitschizate atât de des întâlnite, un spațiu al memoriei culturale, tot așa cum literatura sau arta secolelor trecute, respectiv ale modernității vieneze, reunea un arsenal de conținuturi care în anii '20, după „prăbușirea Austriei și a istoriei sale”, rămăsese determinant pentru conștiința indivizilor și grupurilor sociale, ca o „pojghiță a vieții ivită imediat după război, din nou netedă și bine

întreținută” – precum considera Heimito von Doderer în 1946⁶. Dar și numeroase creații noi de operetă din anii '20 și '30, precum cele ale compozitorilor Emmerich Kálmán, Leo Fall, Oscar Straus, Ralph Benatzky sau Robert Stolz, în ciuda propriilor sentimentalități muzicale și a banalității standardelor literare, făceau referire fără încetare la acea multietnicitate și multiculturalitate, care după 1918 părea că se dizolvase, cel puțin în parametrii ei politici. Dar oare și modernitatea vieneză se sfârșise definitiv, devenise ea o epocă de istorie culturală, sau criteriile ei inițiale, specifice, încă viabile, transpăreau în continuare în forma unei „longue durée”? Atât continuitățile din artă, din literatură (Schnitzler, Broch, Musil), cât și din muzica serioasă, de exemplu din cea de-a Doua Școală Vineză, ar sugera a doua prezumție, la fel ca și considerațiile ulterioare de teorie a culturii, care au detectat în modernitatea vieneză chiar o anticipare a dispozițiilor postmoderne, o fragmentare a conștiinței și deci o polisemie a aserțiunilor, atrăgând astfel atenția asupra legăturilor dintre modernitate și postmodernism. Unul dintre teoreticienii acestui punct de vedere este Jean-François Lyotard, care în opera sa inovatoare *Condiția postmodernă* își sintetizase judecățile prin următoarele cuvinte: „Acesta este pesimismul care a hrănit generația începutului de secol din Viena: pe artiștii Musil, Kraus, Hofmannsthal, Loos, Schönberg, Broch, dar și pe filozofii Mach și Wittgenstein. Fără îndoială că ei au extins cât au putut de mult conștiința și răspunderea teoretică și artistică a deligitimării. Astăzi putem afirma că acest lucru de doliu s-a încheiat. Nu trebuie reînceput. A fost tăria lui Wittgenstein că nu a alunecat în direcția pozitivismului dezvoltat de Cercul de la Viena și că a schițat în analize ale jocurilor de limbaj perspectiva unei alte maniere de legitimare decât cea a performativității. De ea se ocupă lumea postmodernă.”⁷

Cu toate acestea, mai ales condițiile socio-politice schimbate, larga răspândire a programelor social-holistice și politice, precum fascismele, au părut că vor să înlăture tendința fundamentală a modernității, respectiv diferențierea accelerată ce îi stătea la bază; ele nu puteau contracara receptarea manifestărilor artistice, care exprimau tocmai această diferențiere. O analiză critică a muzicii lui Gustav Mahler devenise din ce în ce mai dificilă chiar din timpul vieții și afirmării sale;

precum i-a sugerat criticului de muzică Josef Reitler, el avea „uneori senzația, că nu voi supraviețui 'vremurilor mele'”, dorindu-și de aceea, precum îi destăinuia Almei într-o scrisoare din anul 1904: „Oh, de-aș putea să am premiera la simfoniile mele cincizeci de ani după moartea mea.”⁸ Reevaluarea muzicii lui Mahler la începutul anilor '60 sau noua receptare a modernității vieneze în deceniile ulterioare anului 1945 pot fi o bună dovadă în acest sens. Și redescoperirea sau reevaluarea genului operetei începând din anii '80, cu preponderență a operetei vieneze din perioada anului 1900, poate fi considerată nu doar un semnal al aprecierii unora dintre aserțiunile ei muzical-tematice, dar și o dovadă pentru actualitatea unui gen istoric declarat deja perimat. Cu toate acestea, opereta vieneză este un produs cultural din care se poate distinge nemijlocit contextul unei anumite perioade. În plus, ea este parte dintr-un text cultural, care, în felul său propriu, atrage atenția asupra conexiunilor între mentalități, care nu au existat în complexitatea lor doar în Austria și în întreaga regiune a Europei Centrale, ci au devenit de o relevanță generală, atotcuprinzătoare mai ales în prezent. Astfel, o analiză a genului operetei implică nu doar accesul la un sistem cultural complex, trecut, ea reușește să includă și târâmurii emergente până în prezent și totodată ne înlesnește poate înțelegerea unei laturi nu tocmai lipsite de insignifianță a propriei noastre identități multipolare.

Note

¹ *Gräfin Mariza*. Operette in 3 Akten von Julius Bammer und Alfred Grünwald. Musik von Emmerich Kálmán, Wien–Leipzig 1924, 28.

² Róbert Rátónyi, *Operett*, Bd. 1., Budapest 1984, 263.

³ Gerald Bordman, *American Musical Theatre. A Chronicle*, New York–Oxford ²1992.

⁴ Dezső Kosztolányi, *Az új operetta*, în: idem, *Színházi esték*, Bd. 2, *ibidem*, 752-754, cit. 752.

⁵ *Das Land des Lächelns*. Romantische Operette in drei Akten nach Victor Léon von Ludwig Herzer und Fritz Löhner. Musik von Franz Lehár, Wien 1929, 9.

⁶ Heimito von Doderer, *Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1950*, München 1964, 414 (Samstag, 24. März 1946).

⁷ Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, Graz–Wien 1986, 121-122.

⁸ Mathias Hansen (Hg.), *Gustav Mahler Briefe*, Leipzig 1981, 288 (Scrisoare către Josef Reitler, iunie 1906), 271 (Scrisoare către Alma Mahler, 14 octombrie 1904).

Bibliografie

- Adorno, Theodor W., *Bemerkungen über Statik und Dynamik in der Gesellschaft*, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 8 (1956).
- Adorno, Theodor W., *Leichte Musik*, in: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt/M., 3. Aufl. 1980.
- Ady, Endre, *Péntek esti levelek*, Budapest 1975.
- Ady, Endre, *Publicisztikai Írásai*, Budapest 1987.
- Anderson, Benedict, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt/M. 1988.
- Andreas-Salomé, Lou, *Lebensrückblick*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Ernst Pfeiffer, Frankfurt/M. 1974.
- Antropp, Theodor, *Vom Verfall der Wiener Operette*, in: *Der Strom* 1 (1911) 65-71.
- Ariès, Philippe, Duby, Georges (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens 4: Von der Revolution zum Großen Krieg*, hg. von Michelle Perrot, Frankfurt/M. 1992.
- Ashley, Maurice, *Das Zeitalter des Barock. Europa zwischen 1598 und 1715*, München 1978.
- Assmann, Jan, *Kulturelles Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1988, 9-19.
- Bahr, Hermann, *Der Antisemitismus. Ein internationales Interview*, hg. von Hermann Greive, Königstein/Ts. 1979.
- Bahr, Hermann, *Selbstbildnis*, Berlin 1923.
- Bahr, Hermann, *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt/M. 1894.
- Bahr, Hermann, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*, Bd. 1: 1885-1890, hg. von Moritz Csáky, bearb. von Lottelis Moser und Helene Zand, Wien-Köln-Weimar 1994.

- Bahr, Hermann, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*, Bd. 2: 1890-1900, hg. von Moritz Csáky, bearb. von Helene Zand, Lottelis Moser, Lukas Mayerhofer, Wien-Köln-Weimar 1996.
- Bartók, Béla, *Faji tisztaság a zenében*, in: *Bartók Béla Összegyűjtött írása*, Bd. 1., hg. András Szöllösy, Budapest 1967, 601-603.
- Bartók, Béla, *Race Purity in Music* [1942], in: *Béla Bartók Essays*, ed. by B. Suchoff, London 1976.
- Baßler, Moritz (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt/M. 1995.
- Batta, András, *Träume sind Schäume. Die Operette in der Monarchie*, Budapest 1992.
- Bauer, Anton, *Opern und Operetten in Wien*, Graz-Köln 1955.
- Bauer, Roger, *Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform*, Wien 1974.
- Bauer, Roger, *La Réalité, Royaume de Dieu. Etudes sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e siècle*, München 1965.
- Bauernfeld, Ferdinand von, *Aus Alt- und Neu-Wien* [1873], in: *Bauernfelds ausgewählte Werke*, hg. von Emil Horner, Bd. 4, Leipzig, f.a.
- Bauman, Zygmunt, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeiten*, Hamburg 1992.
- Beller, Steven, *Die Position der jüdischen Intelligenz in der Wiener Moderne*, in: Jürgen Nautz, Richard Vahrenkamp (Hg.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, Wien-Köln-Graz 1993, 710-719.
- Beller, Steven, *Vienna and the Jews 1867-1938. A cultural history*, Cambridge 1989.
- Benjamin, Walter, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* I/2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1973, 511-604.
- Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* V/1-2, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1982.
- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: idem, *Gesammelte Schriften* Bd. I/1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1990.

- Berger, Alfred von, *Buch der Heimat* Bd. I., Berlin 1910.
- Berlin, Isaiah, *Der Nationalismus*, Frankfurt/M. 1990.
- Bernatzik, Edmund (Hg.), *Die österreichischen Verfassungsgesetze mit Erläuterungen*, Wien ²1911.
- Bidermann, Hermann Ignaz, *Geschichte der österreichischen Gesamt-Staats-idee 1526-1804*, 2 Bde., Neudruck Wien 1972.
- Bischoff, Volker, Marino Mania, *Melting Pot-Mythen als Szenarien amerikanischer Identität zur Zeit der New Immigration*, in: Bernhard Giesen (Hg.), *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*, Frankfurt/M. 1991, 513-536.
- Biströn, Julius, *Emmerich Kálmán*, Leipzig-Wien-New York 1932.
- Bodi, Leslie, *Austria und Australia: Österreichbewußtsein und australische Identität*, in: *Literatur und Kritik* II/1995, 54-59.
- Bodi, Leslie, *Ein Modell für Glasnost. Öffentlichkeit und Politik im Österreich Joseph II.*, in: *Die Zeit*, Hamburg 15. März 1991.
- Bodi, Leslie, *System und Bewegung: Funktion und Folgen des josephinischen Tauwetters*, in: *Wien und Europa zwischen den Revolutionen (1789-1848)*. 15. Wiener Europagespräch, Wien 1978, 37-53.
- Bodi, Leslie, *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781-1795*, Frankfurt/M. 1977; Wien-Köln-Weimar ²1995.
- Bodi, Marianne, *The Changing Role of Minority Languages in Australia: The European and the Asia-Pacific Nexus*. In: *Journal of Multilingual and Multicultural Development* 15(1994) 219-227.
- Bollenbeck, Georg, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt/M.-Leipzig 1994.
- Bordman, Gerald, *American Musical Theatre. A Chronicle*, New York-Oxford ²1992.
- Borovszky, Samuel (Hg.), *Temes vármegye*, Budapest, f.a.
- Botstein, Leon, *Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848 bis 1938*, Wien-Köln 1991.
- Broch, Hermann, *Hofmannsthal und seine Zeit [1947/48]*, in: Hermann Broch, *Schriften zur Literatur* Bd. 1. *Kritik*, Frankfurt/M. 1975.

- Bruckmüller, Ernst, Hannes Stekl, *Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich*, în: Jürgen Kocka, Ute Frevert (Hg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich* Bd. 3., München 1988, 160-192.
- Bruckmüller, Ernst, Ulrike Döcker, Hannes Stekl, Peter Urbanitsch (Hg.), *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, Wien-Köln 1990.
- Brusatti, Otto, Wilhelm Deutschmann, *Fle Zi Wi Csá & Co. Die Wiener Operette*. 91. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1985.
- Calepinus, Ambrosii, *Dictionarium decem linguarum ... ubi Latinis dictionibus Hebraeae, Graecae, Gallicae, Italicae, Germanicae et Hispanicae itemque nunc primo et Polonicae, Ungaricae atque Anglicae adiectae sunt ... Lugduni [= Lyon] 1585.*
- Certeau, Michel de, *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt/M. 1991.
- Certeau, Michel de, *L'opération historique*, în: Jacques Le Goff, Pierre Nora (Hg.), *Faire de l'histoire I: Nouveaux problèmes*, Paris 1974, 19-68.
- Charmatz, Richard, *Österreichs äußere und innere Politik von 1895 bis 1914*, Leipzig-Berlin 1918.
- Chartier, Roger, *Die unvollendete Vergangenheit. Geschichte und die Macht der Weltauslegung*, Frankfurt/M. 1992.
- Charue-Ferrucci, Jeanine, *Le dandy à Paris et à Vienne*, în: *Etudes Danubiennes* 4/1 (1990) 53-63.
- Chaunu, Pierre, *Europäische Kultur im Zeitalter des Barock*, Frankfurt/M. 1989.
- Clyne, Michael, *Community Languages*, Melbourne 1991.
- Clyne, Michael, *Österreichisches Deutsch. Zur Nationalvarietät einer plurizentrischen Sprache*. În: *Literatur und Kritik* II/1995, 60-67.
- Collini, Stefan, *Neue Leier, neue Dreier. Forschung in den Geisteswissenschaften*, în: *Kursbuch* 91 (März 1988).
- Csáky, Moritz, *Adel in Österreich*, în: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution zur Gründerzeit I.*, Ausstellungskatalog Schloß Grafenegg 1984, 212-219.
- Csáky, Moritz, *Der soziale und kulturelle Kontext der Wiener Operette*, în: Ludwig Finscher, Albrecht Riethmüller (Hg.), *Johann Strauss*.

- Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen*, Darmstadt 1995, 28-65.
- Csáky, Moritz, *Die Wiener Operette. Bemerkungen zu ihrem sozial-kulturellen Kontext*, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Vom Neuwerden des Alten. Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters. Studien zur Wertungsforschung* 29, Wien-Graz 1995, 79-98.
- Csáky, Moritz, *Faludi und die geistigen Strömungen seiner Zeit*, in: *Burgenländische Heimatblätter* 41 (1979) 149-156.
- Csáky, Moritz, *Historische Reflexionen über das Problem einer österreichischen Identität*, in: Herwig Wolfram, Walter Pohl (Hg.), *Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung*, Wien 1991, 29-47.
- Csáky, Moritz, *L'Aufklärung et la conscience autrichienne*, in: Roland Mortier, Hervé Hasquin (Hg.), *Unité et diversité de l'Empire des Habsbourg*, Bruxelles 1988, 173-195.
- Csáky, Moritz, *La Pluralité. Pour contribuer à une théorie de l'histoire autrichienne*, in: *Austriaca* 33, Rouen 1991, 27-42.
- Csáky, Moritz, *Le Problème du pluralisme dans la région mitteleuropéenne*, in: Miklós Molnár, André Reszler (Hg.), *Le Génie de l'Autriche-Hongrie. État, société, culture*, Paris 1989, 19-29.
- Csáky, Moritz, *Pluralität und Wiener Moderne*, in: Maurice Godé, Ingrid Haag, Jacques Le Rider (Hg.), *Wien – Berlin. Deux sites de la modernité – Zwei Metropolen der Moderne*, Montpellier 1993, 233-251.
- Csáky, Moritz, *Pluralité culturelle et identité. Critères d'une auto-reconnaissance transnationale sous la monarchie des Habsbourg*, in: *Les Temps Modernes* 48/Mai, Paris 1992, 154-170.
- Dahlhaus, Carl (Hg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts* = Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd.5, Laaber 1985.
- Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* = Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, Laaber 1980.
- Danilo, Johann, *Das Volksleben*, in: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Dalmatien*, Wien 1892.
- Deschamps, Gaston, *Die moderne Frau*, in: *Neue Freie Presse*, 25. Dezember 1900.

- Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Dalmatien*, Wien 1892.
- Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Ungarn*, Bd. II, Wien 1891.
- Doderer, Heimito von, *Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1950*, München 1964.
- Eötvös, Joseph von, *Die Garantien der Macht und Einheit Oesterreichs*, 4. Aufl., Leipzig 1859.
- Faludi, Ferenc, *Téli éjszakák. Válogatás Faludi Ferenc prózai műveiből*, Budapest 1978.
- Falvy, Zoltán, *Danses du XVIIIe siècle en Hongrie dans la collection „Linus”*, în: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 13 (1971) 15-59.
- Falvy, Zoltán, *Speer: Musikalisch-Türkischer Eulen-Spiegel*, în: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 12 (1970) 131-151.
- Fischer, Jens Malte, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978.
- Fishman, Joshua, *The Rise and Fall of Ethnic Revival: Perspectives on Languages and Ethnicity*, Berlin 1985.
- Flaubert, Gustave, *Wörterbuch der Gemeinplätze*. Aus dem Französischen von Monika Petzenhauer und Cornelia Langendorf, Frankfurt/M. 1991.
- Flotzinger, Rudolf, Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs II: Vom Barock zur Gegenwart*, Graz-Wien-Köln 1979.
- Flotzinger, Rudolf, *Ivan Zajc und das musikalische Wien um 1870*, în: *Zbornik*, Zagreb 1982, 7-27.
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1981.
- Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Einleitung von Peter Gay, Frankfurt/M. 1992 (= Fischer tb 10439).
- Frey, Stefan, *Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik*, Tübingen 1995.
- Friedell, Egon, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, München, f.a.
- Friesinger, Herwig, Brigitte Vacha, *Die vielen Väter Österreichs. Römer, Germanen, Slawen. Eine Spurensuche*, Wien 1987.

- Frisby, David, *Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück 1989.
- Gál, György Sándor, Vilmos Somogyi, *Operettek könyve. Az operett regényes története*, Budapest 1976.
- Galamb, Sándor, *A magyar operett első évtizedei*, in: Budapesti Szemle 204 (1926) 359-390.
- Garber, Klaus, *Barock und Moderne im Werk Benjamins*, in: Martin Lüdke, Delf Schmidt, *Verkehrte Welten. Barock, Moral und schlechte Sitten*. Kursbuch 29/1992, 28-46.
- Gartmann, Thomas, *Musikalische Denkprozesse. Annäherungen an Luciano Berios Instrumentalwerke*, in: Neue Zürcher Zeitung 11./12. März 1995 (Nr. 59), 49.
- Gáspár, Margit, *A műszak neveletlen gyermeke. A könnyűzenés színpad kétezer éve*, Budapest 1963.
- Gay, Peter, *Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur*, Hamburg 1986.
- Geertz, Clifford, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/M. 1994.
- Geertz, Clifford, *Kulturbegriff und Menschenbild*, in: Rebekka Habermas, Niels Minkmar (Hg.), *Das Schwein des Häuptlings. Sechs Aufsätze zur Historischen Anthropologie*, Berlin 1992, 56-82.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York 1973.
- Gellner, Ernest, *Nationalismus und Moderne*, Berlin 1991.
- Giegl, Julius (Hg.), *Die Staatsgrundgesetze*, Wien, 8. Aufl. 1909.
- Glanz, Christian, *Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südosteuropas*, in: Musicologica Austriaca 9 (1989), 75-89.
- Gracián, Baltasar, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Deutsch von Arthur Schopenhauer, mit einer Einleitung von Karl Voßler, Stuttgart 1967.
- Graff, Kurt, *Die jüdische Tradition und das Konzept des autonomen Lernens*, Weinheim-Basel 1980.
- Grassl, Wolfgang, Barry Smith, *A Theory of Austria*, in: J. C. Nyiri (Hg.), *Von Bolzano zu Wittgenstein. Zur Tradition der österreichischen Philosophie*, Wien 1986, 11-30.

- Greenblatt, Stephen, *Kultur*, în: Moritz Baßler (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt/M. 1995, 48-59.
- Greiner, Ulrich, *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, München–Wien 1979.
- Greve, Ludwig, Werner Volke, *Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, Marbach am Neckar² 1987.
- Grossberg, Laurence, Cary Nelson, Paula Treichler (Hg.), *Cultural Studies*, New York–London 1992.
- Grun, Bernard, *Gold und Silber. Franz Lehár und seine Welt*, München–Wien 1970.
- Grun, Bernard, *Kulturgeschichte der Operette*, Berlin 1967.
- Hadamowsky, Franz, Otte Heinz, *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien 1947.
- Hamann, Brigitte (Hg.), *Kronprinz Rudolf, „Majestät ich warne Sie...“. Geheime und private Schriften*, München–Zürich 1987.
- Hanák, Péter, *Jászi Oszkár dunai patriotizmusa*, Budapest 1985.
- Hanák, Péter, *The Cultural Role of the Vienna-Budapest Operetta*, în: *Budapest and New York. Studies in Metropolitan Transformation: 1870-1930*, ed. by Thomas Bender and Carl E. Schorske, New York 1994, 209-223.
- Hanák, Péter, *Ungarn in der Donaumonarchie. Probleme der bürgerlichen Umgestaltung eines Vielvölkerstaates*, Wien–München–Budapest 1984.
- Hanák, Péter, Mucsi Ferenc (Hg.), *Magyarország Története VII: 1980-1918*, Budapest 1978.
- Hanf, Theodor, *Konfliktminderung durch Kulturautonomie. Karl Renners Beitrag zur Frage der Konfliktregelung in multi-ethnischen Staaten*, în: Erich Fröschl, Maria Messner, Uri Ra'anan (Hg.), *Staat und Nation in multi-ethnischen Gesellschaften*, Wien 1991, 61-90.
- Hanisch, Ernst, *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien 1994.
- Hanslick, Eduard von, *Die moderne Oper*, Berlin 1892.
- Hauser, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1967.

- Herczeg, Ferenc, *Emlékezésel. A várhegy. A gótikus ház*, Budapest 1985.
- Herzl, Theodor, *Briefe und Tagebücher*, hg. von A. Brein, H. Greive, M. Scharf, J. H. Schoeps, Bd. 1: *Theodor Herzls Briefe und autobiographische Notizen 1866-1895*, bearb. von Johannes Wachten, Berlin 1983.
- Heuberger, Richard, *Der Opernball (Textbuch)*, Wien–Leipzig, f.a.
- Hilmar, Ernst, *Zemlinsky und Schönberg*, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, Graz 1976, 55-79.
- Hobsbawm, Eric, Terence Ranger (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1994 [1983].
- Hobsbawm, Eric J., *Die Blütezeit des Kapitals. Eine Kulturgeschichte der Jahre 1848-1875*, Frankfurt/M. 1980.
- Hofmannsthal, Hugo von, Arthur Schnitzler, *Briefwechsel*, hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt/M. 1983.
- Hofmannsthal, Hugo von, Leopold von Andrian, *Briefwechsel*, hg. von Walter H. Perl, Frankfurt/M. 1968.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke, Dramen V: Operndichtungen*, hg. von Bernd Schoeller, Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze I: 1891-1913; II: 1914-1924; III: 1925-1929, Buch der Freunde, Aufzeichnungen 1889-1929* = *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, hg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979-1980.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Operndichtungen*, hg. von Juliane Vogel, Salzburg–Wien 1994.
- Hörnigk, Philipp Wilhelm von, *Österreich über alles, wann es nur will*, hg. von Gustav Otruba, Wien 1964.
- Horváth, Zoltán, *Magyar századforduló*, Budapest 1974.
- Ilg, Albert (Hg.), *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn*, Prag–Wien–Leipzig 1893.
- Jacob, Heinrich Eduard, *Johann Strauss und das neunzehnte Jahrhundert. Geschichte einer musikalischen Weltherrschaft (1819-1917)*, Amsterdam 1937.
- Jacob, P. Walter, *Jacques Offenbach mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1988.

- Jäger-Sunstenau, Hanns, *Statistik der Nobilitierungen in Österreich 1701-1918*, în: Gerhard Geßner (Hg.), *Österreichisches Familienarchiv. Ein genealogisches Sammelwerk* Bd. 1, Neustadt an der Aisch 1963, 3-16.
- Jászi, Oszkár, *A nemzeti államok kialakulása és a nemzetiségi kérdés*, hg. György Litván, Budapest 1986.
- John, Michael, Albert Lichtblau, *Schmelztigel Wien – einst und jetzt. Zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderung und Minderheiten*, Wien-Köln 1990.
- Jókai, Mór, *A Cigánybáró. Sárga rózsá. Jókai Mór munkái*, Bd. 33., Budapest f.a. [1993].
- Joós, Ferenc, *A vándorszínésztől az Állami Színházig. Kecskemét színészetének krónikája*, Kecskemét 1957.
- József Föherczeg [Arhiducele Joseph], *A cigányokról, a cigányok történelme, életmódja, néphite, népköltészete, zenéje, nyelve és irodalma*, Budapest 1894.
- József Föherczeg [Arhiducele Joseph], *Cigány nyelvtan. Románo csibákero sziklaribe*, Budapest 1888.
- Käfer, István, *Az egyetemi nyomda négyszáz éve (1577-1977)*, Budapest 1977.
- Kálmán, Emmerich, *Gräfin Mariza. Operette in 3 Akten von Julius Bammer und Alfred Gründwald. Musik von Emmerich Kálmán*, Wien-Leipzig 1924.
- Kann, Robert A., *Das Nationalitätenproblem der Habsburgermonarchie*, Bd. 2: *Ideen und Pläne zur Reichsreform*, Graz-Köln 1964.
- Keller, Otto, *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Musik, Libretto, Darstellung*, Leipzig-Wien-New York 1926.
- Keresztesy, Sándor, *Miskolcz színművészetének története 1753-tól 1904-ig*, Miskolcz 1903.
- Kessler-Harris, Alice, *Cultural Locations. Positioning American Studies in the Great Debate*, în: *American Quarterly* 44 (1992).
- Király, Péter (ed.), *Typographia Universitatis Hungaricae Budae 1777-1848*, Budapest 1983.
- Klotz, Volker, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*, München 1980.

- Klotz, Volker, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München–Zürich 1991.
- Klügl, Michael, *Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette*, Laaber 1992.
- Knepler, Georg, *Karl Kraus liest Offenbach. Erinnerungen, Kommentare, Dokumentation*, Berlin 1984.
- Kohák, Erazim, *Masaryk und die Monarchie: Versuch einer Demythisierung*, in: Josef Novák (Hg.), *On Masaryk. Texts in English and German = Studien zur österreichischen Philosophie* Bd. XIII, hg. von Rudolf Haller, Amsterdam 1988, 363-390.
- Koltai, Virgil, *Győr szinészete II: 1849-től 1885-ig*, Győr 1890.
- Konstantinovic, Zoran, *Deutsche Reisebeschreibungen über Serbien und Montenegro*, München 1960.
- Koselleck, Reinhard, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1979.
- Kosztolányi, Dezső, *Színházi esték*, Bd. 2, Budapest 1978.
- Kotlan-Werner, Henriette, *Kunst und Volk. David Josef Bach 1874-1947*, Wien 1977.
- Kracauer, Siegfried, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Frankfurt/M. 1980.
- Kraus, Karl, *Die Demolirte Literatur* (1897; 5. Aufl. 1899), in: Karl Kraus, *Frühe Schriften 1892-1900*, hg. von Johann J. Braakenburg, Bd. 2, München 1979.
- Kraus, Karl, *Ernst ist das Leben, heiter war die Operette*, in: *Die Fackel* 12. Jahr, Nr. 313-314, 31. Dezember 1910, 13-16.
- Kraus, Karl, *Grimassen über Kultur und Bühne*, in: *Die Fackel* 10. Jahr, Nr. 270-71 (19. Jänner 1909), 1-18.
- Krieger, Karl-Friedrich, *Die Habsburger im Mittelalter. Von Rudolf I. bis Friedrich III.*, Stuttgart–Berlin–Köln 1994.
- Krones, Franz, *Grundriß der Österreichischen Geschichte*, Wien 1882.
- Kürnberger, Ferdinand, *Briefe an eine Freundin*, hg. von Otto Erich Deutsch, Wien 1907.
- Kürnberger, Ferdinand, *Geschichte meines Passes. Eingabe an Se. Exzellenz den Staatsminister Grafen Belcredi. Persönlich*

Werner Schröder (Hg.), *Frühmittelalterliche Ethnogenesen im Alpenraum*, Sigmaringen 1985, 97-151.

Wolfram, Herwig, *Grenzen und Räume. Geschichte Österreichs vor seiner Entstehung*, Wien 1995.

Wunberg, Gotthart (Hg.), *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*, 2 Bde, Tübingen 1976.

Zeitschrift von und für Ungern zur Beförderung der vaterländischen Geschichte, Erdkunde und Literatur, hg. von Ludwig von Schedius, 1 (Pesth 1802).

Zelinsky, Hartmut, *Der „Weg“ der „Blauen Reiter“*, in: Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Beziehung*, hg. von Jelena Hahl-Koch, München 1983, 223-270.

Zöllner, Erich, *Der Österreichbegriff. Formen und Wandlungen in der Geschichte*, Wien 1988.

Zuckerkindl, Bertha, *Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942*, hg. von Reinhard Federmann, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1970.

Zweig, Stefan, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Hamburg 1982.

Zweig, Stefan, *Sigmund Freud*, in: idem, *Die Heilung durch den Geist* [1931], Frankfurt/M. 1993, 273-380.

Postfață

Personalitate prodigioasă a istoriografiei austriece, profesorul Moritz Csáky este cunoscut și recunoscut în cercurile specialiștilor prin studiile sale despre fenomenologia Europei Centrale (pe care, din motive întemeiate, o numește Zentraleuropa și nu Mitteleuropa), despre modernitatea vieneză de la turnanta secolelor al XIX-lea și al XX-lea, și mai cu seamă despre ‘pluralitate’ ca trăsătură definitorie a identității spațiului central-european. *Ideologia operetei și modernitatea vieneză. Un eseu de istorie culturală* este volumul care a contribuit în chip decisiv, odată cu prima sa ediție din anul 1996, la puternica profilare a autorului său în geometria dezbatelor culturale și istorice ale momentului. Această carte, prima din opera sa tradusă în România, proiectează în fața cititorilor imaginea unui multiplu expert în istoria și teoria culturii, voce dintre cele mai autorizate pentru a se pronunța asupra conceptelor de modernitate – postmodernitate – globalizare. Omul din spatele cărților se situează el însuși la intersecția mai multor identități: născut la 3 aprilie 1936 în Levoča (Lőcse, Leutschau), Slovacia, studiază filozofia, teologia, muzicologia, istoria și etnologia la Roma, Paris și Viena, între 1984 și 2004 este profesor la Institutul de istorie al Universității din Graz ca titular al Catedrei de istoria Austriei. După aproximativ trei decenii de neîntreruptă activitate universitară, este ales în 1998 membru al Academiei de Științe a Austriei și, în același an, membru corespondent al Academiei de Științe a Ungariei. Implicat activ în dinamica mediului academic, fondează la Viena în 1982 Societatea Austriacă pentru studierea secolului al XVIII-lea, pe care o conduce până în 1990, este între 1988 și 1997 vicepreședinte al Fondului pentru susținerea cercetării științifice (FWF), iar între 1992/3 și 1995 inițiază și prezidează Centrul internațional de cercetare pentru studii culturale (IFK) din Viena; în aceeași perioadă se alătură Comitetului permanent pentru științe sociale al European Science Foundation (ESF) din Strasbourg,

fiind numit membru al Consiliului științific de la Collegium Budapesta între 1994 și 1997. Spirit rafinat, de mare suprafață și precizie a analizelor, cu o deosebită noblete în suflet și faptă, înființează și coordonează la Universitatea din Graz – din rațiunea de a imprima temelor privilegiate din cercetările sale dinamismul unei inteligențe carteziene și de a insufla cu generozitate încredere tinerilor colegi din jurul său – grupul de cercetare „Modernitatea: Viena și Europa Centrală în jurul anului 1900”. Recunoscut drept redutabil critic de idei, Moritz Csáky devine în 2000 profesor asociat la Facultatea de Litere a Universității Laval, Québec, Canada, iar între 1997 și 2009 este desemnat președinte al Comisiei de literatură și studii culturale al Academiei de Științe din Austria și Ungaria. Observator atent și analist nuanțat al vieții culturale, sociale și politice central-europene, a fost recompensat, printre altele, în 1969 cu premiul Leopold Kunschak, în 1982 cu premiul Anton Gindely pentru istoria Monarhiei dunărene, decernat la Budapesta, în 1994 cu Prix Europe, la Strasbourg, în 1998 cu premiul de stat Karl von Vogelsang pentru istoria științelor sociale (din care, prin donația făcută Academiei de Științe a Austriei, a instituit o platformă de susținere pentru tinerii cercetători), în 2006 a fost distins cu Medalia de aur a Academiei de Științe din Slovacia, iar în 2011 i-a fost decernat la Budapesta premiul Imre Henszlmann.

Toate cărțile sale stau mărturie preocupării constante pentru aspectele diverse ale istoriei și culturii central-europene, a căror analiză se împletește strâns cu proiecția lor în actualitate, în emergența prezentului: *Der Kulturkampf in Ungarn* („Lupta culturală în Ungaria”, 1967), *Von der Aufklärung zum Liberalismus. Studien zum Frühliberalismus in Ungarn* („De la Iluminism la liberalism. Studii despre liberalismul timpuriu din Ungaria”, 1981), *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay* (*Ideologia operetei. Un eseu de istoria culturii*, 1996, cu o a doua ediție apărută în 1998, succedată de traduceri în maghiară, slovenă, rusă și acum în limba română), *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa* („Memoria orașelor. Interferențe culturale – Viena și mediile urbane din Europa Centrală”, 2010); editează, de asemenea, împreună cu un grup de colaboratori jurnalele lui

Hermann Bahr, publicate în cinci volume la editura Böhlau, între 1994 și 2003.

După mai multe articole și sinteze dedicate paradigmei Europei Centrale ca spațiu cultural complex, Moritz Csáky se apleacă cu rigoare academică și analogii subtile asupra unui aspect întrucâtva mai particularizat: opereta ca loc al memoriei colective la sfârșit de secol vienez. Fără a se erija într-un studiu muzicologic, fără a-și propune o analiză a calităților artistice sau ale reprezentațiilor ei scenice, autorul reasează opereta vieneză în contextul vremii și al vremurilor, demonstrând că este un produs specific și un ferment al „pluralității” Imperiului habsburgic, ce poartă însemnele realităților interne etnice, culturale, lingvistice, sociale și politice ale spațiului unde ia naștere și pe care îl transpune pe scenă, dar și al interferenței atât de diferitelor tipuri de civilizație europeană coexistente pe acest teritoriu. Muzica operetei împrumută elemente folclorice ale tuturor popoarelor din regiune, absorbind toată bogăția pluralistă a culturii popoarelor din proximitate. „De îndată ce răsună într-un colț uitat al Ungariei ariile unei operete vieneze, ascultătorii își recunosc imediat propriile melodii (elemente): ei se recunosc în ele; dar receptează în același timp și nota ‘străină’, așa încât, imperceptibil, nota ‘străină’ devine și ea a lor; polca, valsurile vieneze erau la ele acasă la nunțile din Ungaria, ca și ceardașul, poloneza sau polca cehească în sălile de dans din Viena”, scria Moritz Csáky într-un articol apărut în 1989. În cadrul investigației sale de istorie a culturii, autorul pledează de la bun început pentru o examinare a operetei în accepțiunea inițială pe care aceasta o avea în rândul contemporanilor săi – ca una dintre cele mai importante forme de divertisment ale momentului de plină înflorire. „Lectura” genului artistic ca spațiu de comunicare plurivalent se susține printr-o dublă investigație arheologică: a mentalităților populației urbane din regiune și a multiplelor coduri înscrise astfel în geneza operetei vieneze, aceasta din urmă fiind adesea relegată în facilitate și inevitabil marcată de o atare ereditate în receptare, necesitând deci o relectură critică și o analiză socio-culturală. Cu o acuitate critică remarcabilă și reală erudiție este urmărită convergența formelor mentale, traiectelor, imaginilor, compoziției și alegerii codurilor, camuflate într-o extraordinară diversitate

retorică, ce înfățișează uimitoarea efervescență socio-culturală a noii manifestări scenice ca obiect și consecință firească a ceea ce se înțelege prin modernitatea vieneză.

■

Care ar putea fi oare sensul unei jalonări în opereta românească, ținând seama de diferența ei specifică față de biografia internă și externă a produselor artistice corespondente din Monarhia bicefală, de profilul lor componistic, și care, fără să caute legitimare în fața instanțelor marilor culturi, este una de interferență?

Un posibil răspuns este faptul că autorul volumului nu și-a dorit doar o 'traducere culturală', pentru a folosi conceptul lui Homi Bhabha, ci o introducere, o completare a fizionomiei vieneze a genului printr-o trecere în revistă a ceea ce se prefigurează ca momente notabile ale creației autohtone de operetă din jurul anului 1900. Spre a da curs solicitării de a întregi printr-un cuvânt introductiv imaginea genului muzical dintr-un mic areal central-european neavut în vedere în demersul său, și întrucât specialistul pe care se conta pentru concretizarea acestui deziderat nu a mai reușit să își finalizeze textul, modestele considerații de mai jos asupra operetei românești s-au bazat pe sintezele, uneori grevate de coloraturi ideologice specifice perioadei de apariție, publicate de Titus Moisesescu și Miltiade Păun (*Opereta: ghid*, 1969), George Sbârcea (*Opereta și lunga ei poveste*, 1985) și Zeno Vancea (*Creația muzicală românească: sec. XIX-XX*, 1968).

Nu este mai puțin adevărat că, datorită marginilor cuprinzătoare ale acestui demers scenic reprezentat de operetă, ea este un fenomen al timpului ce depune un efort de sincronizare culturală cu marele public, mizând, printr-o oportunitate strategică, pe flatarea unor categorii sociale, iar prin referința percutantă la teme de actualitate, pe adeziunea lui. Tocmai de aceea câteva repere în spectrul producțiilor care intră în această zonă ar putea readuce în actualitate interesul pentru repertoriul autohton, repertoriu care nu mai figurează decât prea rar pe afișele teatrelor și operelor, deși odinioară atât de popularul „Mugurel de cântec românesc” din *Lăsați-mă să cânt* de Dendrino a constituit unul dintre șlagărele cu mare succes 'de public', exclamare susceptibilă a

acoperi o năzuință și chiar o necesitate pentru individualizarea scenei muzicale românești.

Inflexiuni ale unor noi forme ritmice și melodice și un tipar al dramaturgici ancorate în viața contemporană sunt sesizabile fie și numai dacă rememorăm câteva momente determinante pentru acest gest artistic românesc, ce se justifică prin paginile cândva ovaționate din deja amintita *Lăsați-mă să cânt* și *Lysistrata* – ambele de Gherase Dendrino, sau *Eternele iubiri* de George Grigoriu, *Plutașul de pe Bistrița* și *Ana Lugojana* de Filaret Barbu, *Crai nou* de Ciprian Porumbescu, ori *Culegătorii de stele*, *Leonard* și *Soarele Londrei* de Florin Comișel.

Pentru o mai bună înțelegere a condițiilor de apariție ale unei operete în România, este necesar fără doar și poate un bilanț complex al acelui cadru în care au proliferat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea ideile de emancipare socială și națională; interesul cultural romantic pentru folclor, ca izvor al caracterului autohton al muzicii românești și al unui limbaj muzical care să transporte ideea de cultură națională a însoțit procesul de ascensiune a burgheziei, poate și ca expresie a întăririi deopotrivă a idealismului unei conștiințe constituante și a realismului spațiului existențial, iar în ceea ce privește creația cultă, aceasta își extrăgea inspirația din filonul popular, în conformitate cu spiritul vremii, constituind marca doritului specific național. Cu toate delimitările culturii populare în cadrul sistemului cultural (nedorind să impună eventuale scalări valorice, muzicologii juxtapun însă „muzica populară” „muzicii culte”, „cultura minoră” „culturii majore”), între cei doi poli considerați diametral opuși s-a menținut mult timp un permanent schimb de valențe, în vogă fiind pe atunci definiția dată de Bogdan Petriceicu Hasdeu, conform căruia „folclorul reflectă întregul trai prezent și trecut al unui popor”. Folcloristica muzicală distinge trei repere de evoluție pe scara diacronică: etapa străngerii de mărturii despre folclor, ce are loc până la jumătatea secolului al XIX-lea; etapa romantică, cu o conturare mai pregnantă a ideii de folclor în muzică (după jumătatea secolului, încă aproximativ două decenii); și etapa ancorată în cercetarea științifică, bazată pe stabilirea unor reglementări clare de culegere, diferențiere și prelucrare, care durează până în

prezent. Primele încercări coerente de valorizare a potențialului cântecului țărănesc datează din 1889 și au fost întreprinse de Gavriil Musicescu prin armonizarea, prelucrarea și publicarea unor melodii populare cu o autentică obârșie rurală („12 melodii naționale... pentru cor mixt și pian”). Pe de altă parte înrăurirea exercitată de muzica „de consum”, destinată publicului burghez central-european, s-a manifestat de timpuriu în zonele urbane din Principate, prin forme muzicale preluate tale quale, și chiar prin prezența unor muzicieni „importați” din „vest”. Cea dintâi fanfară militară este înființată la Iași în anul 1830, sub îndrumarea dirijorului François Rouschitski, urmat la conducerea ei de capelmaistrul Joseph Herfner. În timp ce instrumentele trebuiau procurate prin subscripție publică, membrii fanfarei, atât dirijorii, cât și interpreții, erau angajați din străinătate, astfel că și repertoriul era compus din mazurci, polci, poloneze. Până în 1864, toate garnizoanele militare dispuneau de fanfare, în Transilvania și Banat ele având rol festiv, de „ordin militar”. După anul 1850, pe lângă fanfarele militare în care au avut ocazia să se formeze cei mai mulți dintre dirijorii țărani din Banat, au apărut și formațiile sătești, civile, și astfel s-a pus accentul pe specificul național, deșteptând în același timp gustul populației rurale pentru muzică. Convergența acestor două direcții s-a conturat însă fără dificultăți: la prima școală de muzică înființată în 1833 la București („Școala de muzică a societății filarmonice”, care urmărea să ofere tuturor tinerilor talentați posibilitatea să studieze arta dramatică și muzica), își face loc retorica ideilor progresiste, în așa fel încât atunci când conducerea claselor de canto și muzică instrumentală este preluată de Ioan Andrei (Johann Andreas) Wachmann, budapestan cu studii la Viena, el reușește să coaguleze în jurul său un grup de tineri de talent, și totodată intențiile sale artistice, punând în scenă primul vodevil românesc, *Triumful amorului*, jucat pentru prima dată la 11 decembrie 1835, pentru care Wachmann a compus muzica. După mai multe sincope și cu ajutorul lui Costache Caragiale, Wachmann reușește să regroupeze membrii ansamblului, pe foștii săi elevi, și să investească în formarea de noi muzicieni, care, deși nu aveau o pregătire de nivel înalt, au adus trupei de operetă Wachmann-Caragiale un mare succes prin cele 67 de operete și vodeviluri jucate doar în decursul câtorva ani.

Și la Iași a funcționat un așezământ cultural similar: „Conservatorul filarmonico-dramatic”, înființat la 15 noiembrie 1836 de un comitet de inițiativă din care făceau parte Gheorghe Asachi și Vasile Alecsandri, dar care, în ciuda succeselor inițiale, a fost desființat nu după mult timp.

Chiar dacă inspirația folclorică a fost încă de la început perceptibilă, opereta românească, a cărei traiectorie o urmărea îndeaproape, în mod inevitabil, cel puțin în anii primelor încercări, pe cea a teatrului, a cunoscut cele mai marcante efecte în evoluția sa pe coordonate estetice după 1950, prin noi teme, concepții și limbaje muzicale, Conservatorul fiind fondat abia în 1864. Fenomenul decisiv din peisajul acestei specii artistice îl constituie apariția pe scena culturală a unei foarte populare forme a teatrului muzical din acea vreme, vodevilul. Înscriindu-se în tradiția vodevilului francez, el cultiva un caracter militant, o funcție moralizatoare ca mijloc de satirizare a tarelor societății. Critica apelează, urmând linia modelului francez, la ironie, la personaje în tușă groasă și la un conflict facil; muzica preia însă din tezaurul folcloric călușarii, jocul păpușarilor, drăgaica, irozii, mocănașul, iar din cântecul mahalalei urbane inflexiunile lăutărești. Perioada de început, caracterizată prin ideea renașterii naționale, sentimentele patriotice și avântul revoluționar premergător Unirii, asumarea unui profesionalism ce lipsea din creațiile anterioare, a fost dominată de un număr redus de muzicieni care și-au confirmat valoarea și au schițat un perimetru propriu de creație, de conturare a unui tipar românesc de operetă, cu toată zestrea epigonică a împrumuturilor din lumea din care provenea majoritatea muzicienilor din Principate; de acele vremuri se leagă, în pofida șovăielilor sau naivităților primilor pași, numele unui Alexander Flechtenmacher, Ludwig Wiest, Ioan Andrei (Johann Andreas) Wachmann, Henry Ehrlich, Josef Herfner, Dimitrie Florescu, Gheorghe Burada, și lucrările unor compozitori (Elena Asachi, Philip Caudella, François Rouschitski) care și-au propus să contribuie la îmbogățirea conștiinței culturale naționale, opere marcate însă de o cantonare în pastişă. Muzicienii timpului erau solicitați să scrie muzică pentru piese de teatru, începând acum să descopere cântecele și jocurile populare, lărgindu-și astfel orizontul bazat pe muzica orășenească, cu împrumuturi lăutărești.

În lipsa surselor directe de informare, existau cercuri care pledau pentru progresul acestei lumi rămasă în urmă; referindu-se la aportul folclorului pe scena teatrului și tipul de abordare al aspirației pentru o viață mai bună, Vasile Alecsandri nota, de pildă: „fiindcă la noi nu posedăm nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea moravurilor rele și a ridicolelor societății noastre!” iar cu o altă ocazie mărturisea: „Eu am existat pentru neamul românesc numai în ziua când stihurile mele au răsunat sub arcușul lui Flechtenmacher”. Alexander Flechtenmacher (1823-1898) a avut de altfel intuiția de a considera folclorul drept sursa predilectă a unei noi expresii muzicale, iar plasarea pe această orbită și lucrul în spiritul unei modernizări s-a vădit a fi una dintre reușitele creației sale. El evadează din corsetul romanțelor și ariilor sentimentale, realizând o muzică înprospătată cu nuanțe de originalitate prin inserții din folclor: „Moldoveanul, fără vamă, merge liber la Buzău, / Și Munteanul se-ntâlnește cu al lui frate din Ceahlău” este textul unui cântec de Flechtenmacher adesea intonat, intitulat „Cântec popular”. Muzica lui Flechtenmacher, conectată la aspirațiile sociale și naționale ale locuitorilor Principatelor Române și al cărei caracter național era receptat ca atare în ziarele vremii, a fost compusă în mare parte pentru vodevilurile și comediile lui Alecsandri: *O nuntă țărănească în Moldova* (1848), *Cucoana Chirița* (1850), *Arvinte și Pepelea* (1869), *Chirița în provincie* (1871), unde sunt reprobate corupția, carierismul, parvenitismul. Savoarea autohtonă îmbinată cu satirizarea mentalității deformată a vremurilor este continuată de preocuparea pentru politica momentului, în *Cinel-cinel* și „*Iancu Jianu căpitan de haiduci*, sau de demascarea lăcomiei și a lipsei de scrupule în *Iorgu de la Sadagura* și *Piatra din casă*. Așa cum în acele vremuri aspirațiile tindeau spre o recuperare a pregnanței naționale în reprezentări, muzicianul a știut să pună în valoare în opereta *Baba Hârca* (cu premiera la Teatrul Național din Iași, la 26 decembrie 1848, libretul fiind semnat de Matei Millo) fuziunea elementelor specifice folclorului românesc cu cele ale muzicii occidentale. După investiția în acompaniamentul amplu al orchestrei, corului și soliștilor, se mizează și pe o funcție dramatică sporită, imaginile create și dramaturgia muzicală specifică materializând provocarea

venită din contactul cu folclorul. Aducerea în scenă a țăranilor îmbrăcați în costume naționale, inserția horelor, sârbelor și țărășelului reprezintă o componentă importantă în succesul repurtat atunci și mai târziu. Această primă etapă artizanală (definită de George Sbârcea ca „operetă veche”) cunoaște după 1860 un evident salt calitativ, prin trecerea de la vodevil la genul superior al operetei propriu-zise.

Deși succesele individuale ale unor compozitori au fost remarcabile în epocă, drumul până la consacrarea imaginii unei operete românești se dovedește lung, incluzând și muzica de scenă, treaptă superioară vodevilului în ceea ce privește calitatea actului artistic. În această perioadă se distinge compozitorul George Stephănescu (1843-1925), îndeosebi cu lucrarea sa dramatică de mare success, feeria muzicală *Sânziana și Pepelea* (1880), unde pe un text aparținând lui Vasile Alecsandri sunt așezate față în față universul real (*Sânziana*, *Pepelea*, *poporul*, *curtenii*, *Papură Vodă*) și cel fantastic (*Zâna bună*, *Zâna rea*), cărora le corespunde planul elementelor folclorice în antinomie cu cele de salon. Meritul lui Stephănescu este acela de a scoate în evidență caracterul românesc al muzicii, nu în ultimul rând prin reliefarea istețimii omului din popor și prin diferențierea caracterului muzical în funcție de personaj: factură rurală (*Pepelea*), lirică (*Sânziana*), comică (*Pârlea*), grotescă (*zmeul*). Antologiile de specialitate consideră *Crai nou* al bucovineanului Ciprian Porumbescu (1853-1883) drept întâia operetă românească, reunind atributele specifice operetei vieneze (*galopul*, *marșul*, *valsul*) într-o reușită omogenitate cu specificul popular și atmosfera locului (*hora*, *melodii lăutărești*, *romante*), pe linia deschisă de Alecsandri, Flechtenmacher și Waldmann.

Pe fondul receptării entuziaste de care s-a bucurat de la început opereta vieneză în România (*Liliacul* a fost reprezentat pentru prima dată la Teatrul Național din București, în 1891, sub conducerea muzicală a lui George Stephănescu, Paul Gusty semnând traducerea libretului; *Văduva veselă* – la 15 iunie 1906, de compania lirică Constantin Grigoriu, în Parcul Oteteșeleanu; *Voievodul țiganilor* – la 9 ianuarie 1890, pe scena Teatrului Național din București, într-o singură stagiune reprezentându-se 32 de spectacole, cu versiunea românească a libretului semnată de V. Timuș și M. Păun), aflul de compozitori

români de operetă este unul intens pentru perioada permanentei sincronizări a ritmurilor culturii române cu influențele celei europene: Eduard Caudella (1841-1924) cu *Olteanca*, Tudor Flondor (1862-1908) cu *Noaptea Sfântului Gheorghe* și *Nuntă țărănească*, Ion Vidu (1863-1931) cu *Floarea Ghimeșului*, Tiberiu Brediceanu (1877-1968) cu *La șezătoare*, Ioan Hartulary Darcée (1886-1969) cu *Amorul mascat* și *Anonima Potin (Amazoana)*, Ionel Brătianu (1885-1921), a cărui operetă *Dragostea Corinei* a fost reprezentată de cincizeci de ori, record neatins până atunci de vreo operetă românească. Este evident interesul compozitorilor pentru utilizarea elementelor românești, pentru filonul popular ca gen de sine stătător și nu neapărat ca anticameră a modelelor occidentale, cu toate acestea persistă încă multă vreme un decalaj inevitabil între producția de piese muzicale autohtone și culmile operetei moderne, cu o interpretare vocal-instrumentală și o orchestrație corespunzătoare. Maturizarea formei lirico-dramatice a operetei are loc abia odată cu impactul dezvoltării accelerate generate de procesul de urbanizare; ea devine și în România (prin Filaret Barbu, Viorel Doboș, Elly Roman, Florin Comișel sau Gherase Dendrino) un mod de acordare la gustul marelui public, mizând, printr-o oportunitate strategică, pe flatarea unor categorii sociale, iar prin referința percutantă la teme de actualității, pe adeziunea lui. Astfel conținuturile reflectate erau legate de electrificarea satelor, a minorităților naționale, a muncii la baraje, dar acești compozitori marchează vremurile „noii operete” de după 1950, indicând schimbările sociale, de sistem, de mentalitate aduse de diversele întreprinderi economice, adaptarea socio-culturală a orașelor la noul statut, depășind astfel limitele temporale ale genului din perioada de glorie a operetei vieneze.

Chiar dacă dialogul ideilor muzicale a avut mai mult de așteptat în România, iar mecanismele artistice au fost întrerupte de fronturi ideologice, generații succesive de compozitori români de operetă au încercat o sincronizare cu fenomenul muzical european, aducând indiscutabil un suflu autohton și un entuziasm național de neignorat inclusiv pentru publicul urban. Prioritățile momentelor istorice fiind altfel așezate pe scara diacronică, ele se reflectă și în gestul creator, teme epocii situate sub emblema schimbărilor modernizării, a

Postfață

înlocuirilor vertiginoase de sistem, trimit limbajul etnic și cântecele de sorginte folclorică în reminiscențele amintirii.

•

Ca teatru al actualității prin definiție, opereta vieneză se remarcă prin dozajul între pluriculturalitate și o geografie internă impozantă, ambele mărturii ale vremurilor apuse, dar rămase întrucâtva prezente și în contemporaneitate, tabloul naționalităților fiind în continuare unul impresionant în Austria. O dovadă că această realitate pluralistă descrisă de Moritz Csáky subzistă în conștiința publică austriacă este și redarea unei pagini de libret din *Văduva veselă* nicidecum aleatoriu aleasă spre a fi reprodusă la dimensiuni generoase pe aeroportul din Viena. Produs al unui spațiu de alt tip, opereta românească se asociază îndeobște cu elementele tradiționale și cu ancestralul tratat ca element particular al ruralului, dar și cu progresul lumii 'noi'. În condițiile în care teatrul românesc este animat de o energică revitalizare la nivelul emițătorilor, dar și al receptorilor, dornici să deguste mesaje stratificate, produse culturale de calitate autohtone și străine, și nu doar mondenități, poate că o reabordare a modei culturale a operetei românești din vremuri trecute ar constitui „o plăcută zăbavă” și nu ar fi de prisos. Pledând pentru o tematică deloc neglijabilă, ce-și așteaptă încă cercetătorii în spațiul românesc, șirul prezentelor considerații ia aici sfârșit, miza lor fiind de a completa, într-o foarte mică măsură, peisajul plurivalent al incitantului subiect investigat de autor, prin prelevarea câtorva contribuții autohtone la operetă, fără vreo intenție de a distribui calificative – mai ales întrucât rolul acestor adaosuri nu a fost cel de a acorda, sau de a-și asuma căderea de a putea acorda un credit de evaluare acurateței și ținutei critice de mare finețe analitică din articularea demonstrativă a discursului profesorului Moritz Csáky.

Cristina Spinei



Theater an der Wien în jurul anului 1900
Copyright: Österreichisches Volkshochschularchiv

OPERA DE STAT IASI

Scanned with CamScanner

SILVIA

Operetă în 3 acte de E. KALMAN.

Libretul de LEO STEIN și BELA JENBACH

Conducerea muzicală :
Cornelia Voina

Regia :
Barbu Dumitrescu
Asistenți
Cotlet Simionescu

Scenografia :
Lili Agapie

Maestru de cor :
Anton Bișoc

Maestru de balet :
Bela Balogh

Stagiunea 1967-1968

OPERA DE STAT IASI

Premieră Stagiunea 1970-1971

Văduva veselă

Operă în 3 acte de **Franz Lehár** Libretul de **Victor Leo și Leon Stein**
 Versiune românească de **Tudor Soimaru** Căminat și Președinte de stat și **V. Timuș**

Conducerea muzicală: **CORNELIU CĂLĂTESCU** **Regia:** **DOMINIC TÂMBULEA** **Scenografia:** **MINISTOAREA CĂLĂTESCU** **Maestrul de cor:** **AYTON BRUC** **Maestrul de balet:** **MILICA ATANASIU**
Asistent: **FRANK PRINCE** **Asistent:** **FRANK PRINCE**

DISTRIBUȚIA:

Sofia, mamea	- Niceta Iona, Enel Simionescu	Leopold	- George Pipa
Polka, mamea	- A. Soga Vasile, Ileana Cămilă	Polka	- Ion Dumă, Lăduș Nicolae
Polka, mamea	- Cristian Georgescu, Victor Popovici	Polka	- Elena Băluș, Maria Ștefănescu
Polka, mamea	- Andrei Păvăluș, Ghe. Teja	Polka	- Vladimir Bala, Teodor Mădăraș
Polka, mamea	- Petre Căciulea, Dorin Văduș	Polka	- Magda Bala, Sofia Căciulea
Polka, mamea	- Constantin Găvruta, G. Ștefănescu	Polka	- Alina Fănuș
Polka, mamea	- Octav Andreu, Ion Iorgulescu	Polka	- Ion Fănuș
Polka, mamea	- Elena Căciulea, M. Iona Simionescu	Polka	- C. Constantin, Teodor Popovici
		Polka	- Alina Simionescu

Regia: **DOMINIC TÂMBULEA** **Scenografia:** **MINISTOAREA CĂLĂTESCU** **Maestrul de cor:** **AYTON BRUC** **Maestrul de balet:** **MILICA ATANASIU**
Asistent: **FRANK PRINCE** **Asistent:** **FRANK PRINCE**

Regia muzicală: **Romeo Gheorghiu** **Asistent:** **FRANK PRINCE**

Regia: **DOMINIC TÂMBULEA** **Scenografia:** **MINISTOAREA CĂLĂTESCU** **Maestrul de cor:** **AYTON BRUC** **Maestrul de balet:** **MILICA ATANASIU**
Asistent: **FRANK PRINCE** **Asistent:** **FRANK PRINCE**

Afișul operei *Văduva veselă* de Franz Lehár
 Opera de Stat Iași, stagiunea 1970-1971

Index

- Ábrahám, Paul, 244
 Adomo, Theodor W., 17, 20, 21, 25, 27, 31, 32, 113, 135, 249
 Ady, Endre, 40, 50, 60, 88, 111, 135, 249
 Allaga, Géza, 39, 50
 Amiel, Henri-Frédéric, 118
 Anderson, Benedict, 149, 184, 198, 217, 249
 Andrásy, Julius, conte, 68
 Andreas-Salomé, Lou, 135, 249
 Andrian, Leopold von, 77, 122, 153, 156, 157, 163, 185, 257
 Andrian-Werburg, Viktor von, 153
 Antropp, Theodor, 106, 135, 249
 Ariès, Philippe, 88, 135, 138, 187, 249
 Aristofan, 84
 Ashley, Maurice, 51, 249
 Assmann, Aleida, 185, 263
 Assmann, Jan, 185, 249

 Bach, David Josef, 233
 Bahr, Hermann, 9, 11, 13, 41, 44, 51, 59, 64, 65, 77, 88, 92, 103, 112, 115, 117, 118, 120, 121, 122, 127, 136, 137, 138, 154, 179, 180, 185, 187, 249, 250
 Balázs, Béla, 179
 Bammer, Julius, 248
 Barrès, Maurice, 118
 Bartha, Dénes, 186, 266

 Bartók, Béla, 87, 142, 174, 184, 187, 221, 250
 Baßler, Moritz, 217, 250, 256
 Batta, András, 89, 250
 Baudelaire, Charles, 111, 113, 114, 123, 227, 239
 Bauer, Anton, 49, 250
 Bauer, Otto, 166, 167
 Bauer, Roger, 51, 138, 250
 Bäuerle, Adolf, 95, 103
 Bauernfeld, Ferdinand von, 58, 88, 147, 184, 220, 237, 250
 Bauman, Zygmunt, 181, 187, 218, 250
 Beethoven, Ludwig van, 133, 173, 200
 Beller, Steven, 176, 177, 179, 187, 250
 Benatzky, Ralph, 243, 247
 Bender, Thomas, 32, 256
 Bendix, Reinhard, 114
 Benjamin, Walter, 43, 51, 227, 239, 250
 Berding, Helmut, 217, 260
 Berg, Alban, 233
 Berger, Alfred von, 65, 89, 251
 Berio, Luciano, 236
 Berlin, Isaiah, 161, 185, 251
 Bernatzik, Edmund, 186, 251
 Bernhard, Thomas, 97
 Beumann, Helmut, 217, 267
 Beyer-Ahlert, Ingeborg, 139

- Bidermann, Hermann Ignaz, 184, 251
Bischoff, Volker, 186, 251
Bismarck, Otto von, 81, 154, 155
Biströn, Julius, 32, 49, 251
Bizer, Ernst, 43
Bizet, George, 134
Blumauer, Alois, 97
Bodanzky, Robert, 138, 260
Bodi, Leslie, 45, 51, 87, 97, 103, 154, 155, 184, 185, 251
Bodi, Marianne, 185, 251
Bollenbeck, Georg, 153, 184, 251
Bordman, Gerald, 248, 251
Borovszky, Samuel, 89, 251
Botstein, Leon, 179, 187, 251
Bourbon-Parma, Sixtus von, 88
Bourget, Paul, 112, 114, 118, 135
Braakenburg, Johann J., 137, 259
Brandi, Karl, 43
Brein, A., 137, 257
Breitkopf und Härtel, Musikverlag, 230
Brion, Julius, 183
Broch, Hermann, 29, 30, 32, 131, 247, 251
Bródy, Sándor, 34
Bruckmüller, Ernst, 87, 252
Bruckner, Anton, 232
Brusatti, Otto, 31, 138, 252
Burckhard, Max, 115, 136

Calepinus, Ambrosius, 150, 252
Carol al VI-lea, 73
Carol cel Mare, 200
Castle, Eduard, 186, 262
Certeau, Michel de, 135, 190, 216, 252
Charmatz, Richard, 89, 90, 252

Chartier, Roger, 18, 31, 252
Charue-Ferrucci, Jeanine, 239, 252
Chaunu, Pierre, 51, 252
Clyne, Michael, 154, 184, 185, 252
Colli, Giorgio, 13, 32, 139, 262
Collini, Stefan, 12, 13, 252
Conrad, Christoph, 217, 267
Corvin, Matei, 144
Csáky, Moritz, 13, 51, 87, 136, 137, 185, 187, 238, 249, 250, 252, 253
Csaplovics, Johann, 149
Czikann, Johann Jakob, 163

D'Annunzio, Gabriele, 114, 118
Dahlhaus, Carl, 30, 31, 32, 186, 253
Dahme, Heinz-Jürgen, 135, 265
Danilo, Johann, 89, 253
Deschamps, Gaston, 115, 136, 253
Deutsch, Otto Erich, 88, 259
Deutschmann, Wilhelm, 31, 138, 252
Dittersdorf, Karl Ditters von, 97
Döcker, Ulrike, 87, 252
Doderer, Heimito von, 247, 248, 254
Dopsch, Alfred, 170
Dörmann, Felix, 123, 124, 130, 131, 136, 138, 174, 266
Drabek, Ana Maria, 187
Duby, Georges, 88, 135, 138, 187, 249
Dumas, Alexandre, 229
Durkheim, Émile, 113
Dvořák, Antonín, 223

- Ehrenfels, Christian von, 214
 Engels, Friedrich, 227, 239
 Eötvös, Joseph von, 146, 152, 184, 193, 213, 254
 Eysler, Edmund, 136, 174, 233
- Fall, Leo, 27, 53, 107, 130, 137, 174, 225, 247
 Faludi, Ferenc, 42, 51, 254
 Falvy, Zoltán, 184, 254
 Federmann, Reinhard, 88, 268
 Fekete de Galantha, Johann, 237
 Felix, Julius, 89
 Ferdinand I, 144
 Finscher, Ludwig, 13, 186, 252
 Fischer, Jens Malte, 136, 254
 Fishman, Joshua, 185, 254
 Flaubert, Gustave, 22, 32, 254
 Flotzinger, Rudolf, 31, 50, 238, 254
 Foucault, Michel, 208, 210, 217, 254
 Francisc al II-lea (I), împărat Romano-German, din 1804 împărat al Austriei, 165
 Freud, Sigmund, 37, 93–94, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 109, 118, 121, 214, 254
 Frevert, Ute, 87, 252, 263
 Frey, Stefan, 16, 31, 254
 Friedell, Egon, 27, 28, 32, 254
 Friedrich al III-lea, 42
 Friesinger, Herwig, 217, 254
 Friml, Rudolf, 244
 Frisby, David, 135, 255, 265
 Frisé, Adolf, 52, 136, 261, 262
 Fröschl, Erich, 186, 256, 265
 Fučík, Julius, 222
- Gál, György Sándor, 31, 238, 255
 Galamb, Sándor, 49, 255
 Garber, Klaus, 51, 255
 Gardiner, John Eliot, 11
 Gartmann, Thomas, 240, 255
 Gáspár, Imre, 149
 Gáspár, Margit, 31, 255
 Gautier, Théophile, 111, 112, 114, 135
 Gautsch, Paul von, baron, 83
 Gay, Peter, 99, 103, 179, 187, 254, 255
 Geertz, Clifford, 190, 205, 217, 255
 Gellner, Ernest, 185, 255
 Genée, Richard, 89, 103, 105, 231, 232, 266
 Geßner, Gerhard, 87, 258
 Giegl, Julius, 186, 255
 Giesen, Bernhard, 186, 251
 Girardi, Alexander, 60
 Glanz, Christian, 89, 182, 255
 Gluck, Christoph Willibald, 133
 Godé, Maurice, 238, 253
 Goethe, Johann Wolfgang von, 27
 Goluchowski, Agenor, conte, 76
 Gomperz, Theodor, 121
 Gracian, Baltasar, 51
 Gracián, Baltasar, 41, 42, 51, 255
 Graf, Otto Antonia, 136, 267
 Graff, Kurt, 103, 255
 Gräffer, Franz, 163
 Granichstädten, Bruno, 136
 Granichstaedten, Bruno, 233, 234
 Grassl, Wolfgang, 214, 218, 255
 Greenblatt, Stephen, 210, 217, 256
 Greiner, Ulrich, 97, 103, 256
 Greive, Hermann, 137, 187, 249, 257

- Greve, Ludwig, 256
Grillparzer, Franz, 49, 162
Grossberg, Laurence, 218, 256
Großmann, 233
Gruber, Gernot, 31, 254
Grün, Anastasius, 153
Grun, Bernard, 16, 31, 136, 238, 239, 256
Grünwald, Alfred, 248
Gugitz, Gustav, 237, 262
Gumplowicz, Ludwig, 170, 179

Haag, Ingrid, 238, 253
Haas, Willy, 138, 261
Habermas, Rebekka, 217, 255
Hadamowsky, Franz, 16, 31, 238, 256
Haffner, C., 89, 103, 266
Hahl-Koch, Jelena, 136, 268
Halévy, L., 89, 103, 266
Haller, Rudolf, 186, 259
Hamann, Brigitte, 89, 256
Hanák, Péter, 32, 49, 87, 186, 256
Hanf, Theodor, 186, 256
Hanisch, Ernst, 43, 51, 256
Hansen, Mathias, 248, 261
Hanslick, Eduard, 89, 106, 131, 256
Harnoncourt, Nikolaus, 11
Harth, Dietrich, 185, 263
Hasel, 232
Haselsteiner, Horst, 187
Hasquin, Hervé, 185, 253
Hassert, Kurt, 77
Hauser, Arnold, 30, 32, 88, 256
Hearn, Lafcadio, 36
Heckenast, Gustav, 150
Heine, Heinrich, 96
Heltai, Jenő, 34, 123, 131
Herczeg, Ferenc, 34, 49, 131, 257
Hervé, Florimond Ronger, 58
Herzer, Ludwig, 248, 260
Herzl, Theodor, 34, 123, 137, 257
Heuberger, Richard, 108, 124, 135, 137, 232, 257
Hevesi, Ludwig, 179
Hilmar, Ernst, 238, 239, 257, 266
Hirsch, Rudolf, 49, 87, 135, 136, 139, 186, 257
Hirschfeld, Victor, 124
Hitler, Adolf, 99
Hobsbawm, Eric, 85, 86, 90, 128, 138, 198, 202, 203, 217, 257
Hofmannsthal, Hugo von, 37, 44, 49, 55, 59, 62, 87, 88, 90, 108, 114, 119, 120, 121, 122, 124, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 156, 157, 163, 168, 169, 185, 186, 247, 257, 266
Hormayr, Josef von, 162, 170
Horner, Emil, 88, 184, 250
Hörnigk, Philipp Wilhelm von, 143, 184, 257
Hornyánszky, Victor, 170
Horváth, Zoltán, 237, 257
Hoschna, Karl, 244
Huszka, Jenő, 49, 60

Ibsen, Henrik, 118
Ilg, Albert, 119, 136, 257

Jacob, Heinrich Eduard, 107, 135, 238, 257
Jacob, P. Walter, 183, 257
Jacobi, Viktor, 49, 244
Jacobson, Leopold, 130, 136, 138, 266
Jäger-Sunstenau, Hanns, 87, 258

Index

- Jakobi, Jakob (Jakab), 39, 50
 Jászi, Oszkár, 166, 168, 186, 213, 258
 John, Michael, 187, 258
 Jókai, Mór, 70, 72, 73, 86, 89, 238, 258
 Joós, Ferenc, 49, 258
 Joseph, arhiduce, 73
 Joseph, palatin, 73
 József Főherczeg [Arhiducele Joseph], 258
- Kacsóh, Pongrác, 87
 Káfer, István, 184, 258
 Kafka, Eduard Michael, 124
 Kálmán, Emmerich, 15, 20, 31, 32, 49, 135, 174, 179, 183, 200, 232, 233, 243, 244, 247, 248, 258
 Kaltenbaeck, Johann Paul, 163
 Kandinsky, Wassily, 136, 268
 Kann, Robert A., 186, 258
 Karczag, Wilhelm, 61
 Karlweis, Carl, 124
 Karpath, Ludwig, 131
 Kassner, Rudolf, 37
 Kauer, Ferdinand, 97
 Kéler, Béla, 222
 Keller, Otto, 16, 31, 258
 Keresztesy, Sándor, 50, 258
 Kessel, Martina, 217, 267
 Kessler-Harris, Alice, 216, 218, 258
 Kesten, H., 186, 263
 Khnopff, Fernand, 118
 Király, Péter, 184, 258
 Klein, Heinrich, 173, 186
 Klimt, Gustav, 118
- Klotz, Volker, 15, 31, 92, 103, 258, 259
 Klügl, Michael, 16, 31, 239, 259
 Knepler, Georg, 32, 259
 Kocka, Jürgen, 87, 252, 263
 Kodály, Zoltán, 87, 221
 Kohák, Erazim, 186, 259
 Köhnke, Klaus Christian, 135, 265
 Kokoschka, Oskar, 159
 Kolleritsch, Otto, 13, 239, 253, 257
 Koltai, Virgil, 50, 259
 Kompert, Leopold, 63
 Komzák, Karl, 222, 223, 233
 Konstantinovic, Zoran, 89, 259
 Konti, Josef (József), 39, 50
 Korngold, Erich Wolfgang, 131, 232
 Koselleck, Reinhard, 213, 217, 259
 Kossuth, Lajos, 72
 Kosztolányi, Dezső, 32, 245, 248, 259
 Kotlan-Werner, Henriette, 239, 259
 Kozma, Andor, 125
 Kracauer, Siegfried, 30, 32, 227, 239, 259
 Kraus, Karl, 26, 27, 28, 32, 46, 88, 97, 100, 124, 129, 131, 135, 137, 138, 247, 259, 260
 Krieger, Karl-Friedrich, 51, 259
 Kronos, Franz, 186, 259
 Kürnberger, Ferdinand, 63, 88, 96, 259
- Lakatos, István, 49, 260
 Lang, Andrew, 238, 239, 264
 Langendorf, Cornelia, 32, 254

- Le Goff, Jacques, 135, 185, 216, 252, 260
Le Rider, Jacques, 117, 136, 179, 185, 226, 238, 253, 260
Lederer, Josef-Horst, 187
Leggewie, Claus, 217, 260
Lehár, Franz, 16, 21, 22, 27, 32, 53, 54, 60, 61, 75, 80, 86, 88, 89, 90, 99, 106, 107, 108, 111, 124, 125, 126, 129, 130, 133, 137, 138, 177, 182, 183, 200, 222, 223, 224, 232, 233, 234, 235, 239, 244, 245, 246, 248, 260
Lenz, Günter H., 218, 260
Léon, Victor, 77, 80, 99, 100, 108, 123, 124, 126, 130, 137, 174, 183, 248, 260
Lepsius, M. Rainer, 217, 266
Lévi-Strauss, Claude, 195, 196, 201, 217, 260
Lhotsky, Alphons, 51, 186, 260
Lichtblau, Albert, 187, 258
Lichtfuss, Martin, 103, 136, 261
Linke, Norbert, 19, 31, 32, 103, 223, 231, 234, 238, 239, 240, 261
Liszt, Franz, 71, 200, 232
Litván, György, 186, 258
Loderecker, Peter, 150, 184, 261
Löhner, Fritz, 248, 260
Lothar, Rudolf, 58, 88
Lovik, Károly, 137, 261
Luckmann, Thomas, 216, 264
Lüdke, Martin, 51, 255
Ludovic al II-lea, 144
Lukács, Georg, 30, 114, 135, 179
Lyotard, Jean-François, 247, 248, 261
Mach, Ernst, 89, 121, 214, 247, 261
Magyar, Bálint, 137, 261
Mahler, Alma, 21, 32, 132, 133, 138, 233, 248, 261
Mahler, Gustav, 20, 21, 22, 119, 131, 179, 225, 247, 248, 261
Mailer, Franz, 137, 261
Mania, Marino, 186, 251
Márton, Joseph, 150
Márton, Stephan, 150
Mátrai, László, 31, 32, 88, 261
Mayerhofer, Lukas, 13, 250
Meilhac, H., 89, 103, 123, 266
Messner, Maria, 186, 256, 265
Millöcker, Carl, 53, 54, 56, 66, 138, 223, 225
Minkmar, Niels, 217, 255
Minor, Jakob, 51, 263
Mitchell, Donald, 32, 261
Mittendorfer, Konstanze, 138, 261
Molnár, Franz (Ferenc), 34, 49
Molnár, György, 50, 261
Molnár, Miklós, 185, 253
Montinari, Mazzino, 13, 32, 139, 262
Mór, Jókai, 89, 238
Mortier, Roland, 123, 185, 253
Moser, Lottelis, 13, 136, 137, 249, 250
Motte-Haber, Helga de la, 187, 265
Mucsi, Ferenc, 49, 256
Müller, Adolf, 123
Müller, Wenzel, 97
Musil, Robert, 46, 52, 97, 118, 119, 136, 163, 166, 169, 185, 186, 247, 261, 262

- Nagl, Johann W., 186, 262
 Nautz, Jürgen, 187, 250
 Nedbal, Oskar, 136
 Neidhardt, Friedhelm, 217, 266
 Nelson, Cary, 218, 256
 Nemeskürty, István, 184, 262
 Nickl, Therese, 90, 137, 257, 264
 Nicolai, Friedrich, 237
 Nietzsche, Friedrich, 9, 10, 13, 28, 32, 134, 139, 180, 262
 Nischkauer, Norbert, 88, 262
 Noblot, Henri, 51, 265
 Nora, Pierre, 135, 252
 Nordau, Max, 135, 262
 Novák, Josef, 186, 259
 Nyiri, J. C., 218, 255
- Oesterreicher, Rudolf, 31, 262
 Oring, E. L., 98, 99, 103, 262
 Ostendorf, Berndt, 218, 260
 Otte, Heinz, 16, 31, 238, 256
- Palacký, František, 65, 166, 185, 213, 262
 Pálné, Mikó, 184, 261
 Panke-Kochinke, Birgit, 138, 262
 Papp, Géza, 187, 262
 Perl, Walter H., 185, 257
 Perrot, Michelle, 88, 135, 138, 187, 249
 Petzenhauer, Monika, 32, 254
 Pezzl, Johann, 220, 237, 262
 Pfeiffer, Ernst, 135, 249
 Plaschka, Richard G., 187
 Pohl, Walter, 185, 253
 Posner, Roland, 185, 263
 Prawy, Marcel, 239, 263
 Préchat, François, 51, 265
- Ra'anan, Uri, 186, 256, 265
 Rammstett, Otthein, 135, 265
 Ranger, Terence, 90, 217, 257
 Ránki, György, 87, 263
 Rátonyi, Róbert, 248, 263
 Redlich, Josef, 52, 184, 263
 Reichenbach, Horst, 186, 263
 Reszler, André, 185, 253
 Rieger, Erwin, 15, 31, 50, 263
 Riesbeck, Kaspar, 237
 Riethmüller, Albrecht, 13, 252
 Roda Roda, Alexander, 136
 Romano, Ruggiero, 120, 136, 263
 Rossbacher, Karlheinz, 88, 263
 Roth, Joseph, 168, 169, 179, 186, 263
 Rucht, Dieter, 135, 263
 Runti, Carlo, 16, 31, 263
 Rupp-Eisenreich, Britta, 185, 264
- Saar, Ferdinand von, 42, 51, 121, 263
 Salten, Felix, 79, 123, 124, 125, 131, 137
 Saphir, Moritz Gottlieb, 95, 96, 103, 263
 Scharf, M., 137, 257
 Schaukal, Richard von, 228, 239, 264
 Schedius, Ludwig von, 150, 184, 268
 Schlossar, Anton, 237, 262
 Schmeltzl, Wolfgang, 159, 185, 264
 Schmid, Georg, 185, 264
 Schmidt, Delf, 51, 255
 Schneidereit, Otto, 137, 187, 238, 239, 240, 264
 Schnitzer, Ignaz, 72, 86, 238

- Schnitzler, Arthur, 69, 83, 90, 123, 124, 131, 137, 179, 226, 247, 257, 264
Schnitzler, Heinrich, 90, 137, 257, 264
Schoeller, Bernd, 49, 87, 135, 136, 139, 186, 257
Schoeps, J. H., 137, 257
Schönberg, Arnold, 116, 131, 136, 232, 233, 234, 247, 268
Schönherr, Karl, 238
Schönherr, Max, 233, 238, 239, 264
Schopenhauer, Arthur, 41, 42, 46, 51, 255, 264
Schöpflin, Aladár, 49, 50, 51, 264
Schorske, Carl E., 32, 179, 181, 187, 256, 264
Schröder, Werner, 217, 268
Schütz, Alfred, 190, 216, 264
Schwara, Desanka, 98, 103, 264
Schwartner, Martin, 71, 89, 264
Schwarzkopf, Gustav, 124
Schweppenhäuser, Hermann, 51, 239, 250
Seidel, Wilhelm, 187, 265
Seneca, Lucius Annaeus, 42, 51
Servaes, Franz, 121, 136, 265
Silbermann, Alphons, 99, 103, 265
Simmel, Georg, 113, 126, 135, 265
Smith, Barry, 214, 218, 255
Somogyi, Vilmos, 31, 238, 255
Spitzer, Lothar, 88
Srubar, Ilja, 216, 264
Stagl, Justin, 185, 264
Stegemann, Thorsten, 88, 265
Stein, Fritz, 235, 240, 265
Stein, Gerd, 239, 265
Steinbach, Gustav, 186, 265
Stekl, Hannes, 87, 252
Stifter, Adalbert, 47, 71, 72, 89, 162, 265
Stolz, Robert, 247
Stourzh, Gerald, 164, 185, 186, 265
Straus, Oscar, 27, 53, 61, 107, 123, 130, 131, 133, 136, 174, 225, 233, 247, 266
Strauss, dinastia, 231
Strauss, Johann (fiul), 19, 27, 29, 41, 42, 53, 54, 56, 60, 63, 66, 67, 74, 88, 89, 93, 94, 103, 105, 106, 107, 123, 136, 137, 183, 220, 222, 223, 225, 226, 230, 231, 232, 235, 237, 238, 240, 266
Strauss, Johann (tatăl), 20, 230
Strauss, Johann Michael, 237
Strauss, Richard, 132, 133, 134, 138, 266
Stuckenschmidt, Hans Heinz, 239, 266
Suchoff, B., 184, 187, 250
Swarowsky, Hans, 183, 266
Szabolcsi, Bence, 186, 266
Szécsen, Anton, 47, 48, 52, 266
Székely, György, 49, 50, 137, 266
Szentkláray, Eugen, 89
Szeps, Moritz, 88
Szerdahelyi, Kálmán, 50
Szikszai Fabricius, Balázs, 150, 184, 266
Szilágyi, István, 137, 266
Szinyei, József, 186, 266
Tardieu, Émile, 227, 239, 266
Thurn, Hans Peter, 192, 217, 266

Index

- Tiedemann, Rolf, 51, 239, 250
 Till, Rudolf, 187, 266
 Tomek, V. V., 170, 171, 186, 267
 Tóth, Aladár, 186, 266
 Toulmin, Stephen, 218, 267
 Traubner, Richard, 15, 16, 31, 136, 267
 Treichler, Paula, 218, 256
 Trollope, Frances, 237, 267

 Ugrin, Aranka, 135, 267
 Urbanitsch, Peter, 87, 252

 Vacha, Brigitte, 217, 254
 Vahrenkamp, Richard, 187, 250
 Vargha, Kálmán, 135, 267
 Venetianer, Lajos, 187, 267
 Viveló, Frank Robert, 217, 267
 Vogel, Juliane, 138, 257
 Volke, Werner, 256
 Voßler, Karl, 51, 255

 Wachten, Johannes, 137, 257
 Wagner, Otto, 28, 115, 119, 134, 136, 154, 233, 260, 267
 Waldstein-Wartenberg, Berthold, 87, 267

 Wehling, Peter, 135, 267
 Weigel, Hans, 49, 52, 267
 Weiss, Johannes, 217, 266
 Welzig, Werner, 137, 264
 Werfel, Franz, 43, 131, 132, 168
 White, Hayden, 210, 217, 267
 Willner, A. M., 138, 260
 Wolfram, Herwig, 185, 217, 253, 267, 268
 Wunberg, Gotthart, 136, 268

 Zand, Helene, 13, 136, 137, 249, 250
 Zeidler, Jakob, 186, 262
 Zelinsky, Hartmut, 136, 268
 Zeman, Herbert, 138
 Zemlinsky, Alexander, 132, 183, 233, 234
 Zentner, Wilhelm, 89, 103, 266
 Zöllner, Erich, 217, 268
 Zuckerkandl, Bertha, 59, 88, 237, 268
 Zuckerkandl, Emil, 88
 Zweig, Stefan, 109, 119, 135, 163, 168, 175, 179, 187, 268

În colecția OBSERVATORUL SOCIAL au apărut:

La mobilité des élites. Reconversion et circulation internationale,
Mihai Dinu Gheorghiu (éditeur)

Les sciences sociales et leurs publics.
Engagements et distanciations
Mihai Dinu Gheorghiu, Paul Arnault (éditeurs)

Seria TEXTE FUNDAMENTALE

Societatea de curte. Sociologia monarhiei și a aristocrației de curte,
Norbert Elias

Apariția scriitorului în literatura română,
Leon Volovici

Despre câmpul politic,
Pierre Bourdieu

Ghetoul,
Louis Wirth

Oameni ai ideilor,
Lewis Coser

Fasciști, comuniști și țărani.
Sociologia mobilizărilor identitare românești (1921-1989),
Antoine Roger

Această lucrare de rafinament și profunzime analitică dedicată opereii vieneze de la turnanta secolului al XIX-lea a antrenat o reeditare în decurs de numai doi ani, fapt ce demonstrează vitalitatea interesului pentru eseu de istorie culturală semnat de istoricul vienez Moritz Csáky, care se încadrează în spectrul larg al scrierilor despre modernitatea vieneză atestând încă o dată, dacă mai era nevoie, rigurozitatea demonstrației științifice a autorului, impresionantul demers interpretativ prin extinderea teoriilor sale devenite canonice asupra raportului dintre pluralitate, modernitatea vieneză și Europa Centrală. Dezavuată de unii contemporani ori glorificată de alții, marcată de contradicții până în zilele noastre, opereta vieneză decelată aici ca produs al teatrului burghez de divertisment în semnificația sa socio-culturală, însă analiza nu urmează schema componentelor muzicale, literare sau estetice, opereta fiind descrisă ca un gen artistic strâns legat de dezvoltarea celor două capitale imperiale Viena și Budapesta, dar și a metropolelor regionale care le-au calchiat tiparul, croit pentru și după calapodul populației urbane din jurul anilor 1900, devenind astfel o marcă a timpului, ce furnizează informații despre spațiul existențial și mentalitățile unei perioade marcate de ample dezvoltări sociale și politice.

Moritz Csáky demonstrează cu subtilitate că opereta vieneză, una dintre cele mai populare forme de divertisment pentru largi pături sociale, reflectă nu doar diversitatea socială și culturală a regiunii central-europene, ci este în același timp un reflex al conștiinței sociale, politice și culturale din perioada modernității, figurând ca un „lieu de mémoire” al acelei identități austriece și central-europene modelate de pluralitate.



9 789737 038937

www.editura.uaic.ro

227 ps